

gréco-païenne, déplore, dans un monologue quelque peu longuet, la disparition des nymphes et des dieux de sa forêt enchantée, c'est-à-dire le remplacement de la vie gaiement sensuelle de l'antiquité par l'austère moralité chrétienne. C'est, en un mot, le vieux thème que Schiller a traité sous une forme définitive dans *Les Dieux de la Grèce*. Mallarmé ne l'a pas rajeuni, il ne l'a qu'embrouillé et barbouillé. Ce que Schiller célèbre dans le monde antique, c'est sa pénétration avec le divin, c'est son aptitude à vivifier le terrestre par le céleste, à donner à la matière une conscience olympienne, à pressentir, à percevoir sur chaque sommet de montagne comme dans chaque source et en chaque arbre, un esprit ou un demi-dieu qui sent, qui aime, qui agit. *Les Dieux de la Grèce* chantent un panthéisme esthétique et spiritualisent la mythologie grecque par son interprétation spinoziste. Mallarmé ne voit même pas ce côté philosophique idéal du sujet. Il en reste à l'aspect grossièrement charnel du mythe. Il regrette le culte éteint du phallus, il déplore qu'il n'y ait plus de rencontres agréables avec les nymphes dans les forêts où des gardes champêtres menacent de procès-verbaux toute liberté amoureuse.

Ainsi, sans même parler de la forme, il est séparé de Schiller par toute la distance qu'il y a entre un lascif serviteur d'Astaroth et un altier disciple de Platon.

Stéphane Mallarmé en lui-même est très peu intéressant. Quand on commence à le lire, on s'étonne ; puis on s'irrite. Ensuite on sourit, et plus tard on reste tout à fait indifférent, parce que l'on connaît déjà ce présomptueux galimatias, et que même le burlesque, en se prolongeant trop, devient ennuyeux. Mais il vaut la peine de rechercher comment ce lamentable eunuque put acquérir un nom et une influence. Le hasard, en cela, ne tient pas en effet une grande place, et un succès implique toujours un enseignement.

Deux motifs désignèrent nécessairement Mallarmé à l'admi-

ration de sa chapelle de décadents : sa théorie de l'art et son incohérence.

Il était partisan de la doctrine de « l'art pour l'art ». Cette doctrine est chère à tous les débiles d'esprit qui, organiquement incapables de tout travail suivi et régulier, antisociaux dans tous leurs instincts, occupent leur vie à un badinage enfantin qu'ils nomment art, et aimeraient naturellement à faire croire que cet art prétendu constitue l'activité humaine la plus élevée, et, avec juste raison, son propre but à lui-même. Un homme qui déclarait que « le monde est fait pour aboutir à un beau livre », et qui ajoutait, d'une façon d'ailleurs un peu contradictoire, qu'il ne fallait pas écrire ce livre qui cependant est l'unique but de l'univers, vu qu'il est peu digne d'une âme élevée de se livrer à la foule, un tel homme était absolument selon le cœur des pauvres diables qui n'avaient jamais été capables, avec leur bousillage soi-disant littéraire, d'intéresser un seul être capable de jugement, et qui, faisant de nécessité vertu, proclamaient fièrement qu'un écrivain vraiment délicat dédaigne d'intéresser les hommes.

Son incohérence fut un autre mérite aux yeux des débiles d'esprit mystiques pour qui obscurité est synonyme de profondeur, et clarté de platitude. Mallarmé prêchait que le mot doit non exprimer des idées, mais suggérer des images. Ce principe renferme toute la théorie esthétique des polichinelles qui déclarent que l'essence du modernisme est l'enchevêtrement de tous les domaines de l'art et la confusion de tous les moyens d'expression artistiques. Ils veulent jouir de la musique par les yeux et de l'architecture par les oreilles. Ils veulent sentir la poésie par l'odorat et goûter la peinture par le palais. L'orchestre doit exposer des théorèmes philosophiques, peut-être même géométriques; le langage articulé, par contre, ne doit communiquer que des rêveries flottantes et sans forme, et des dispositions d'âme sans contenu d'idées saisissables. Mallarmé qualifiait ses enfilades de paroles

dépourvues de signification, ses « *divagations* », comme il les nommait à juste titre, de musique verbale. Cette expression ne signifie absolument rien. Mais les décadents y attachaient un sens. Pour eux, elle voulait dire que le langage devait renoncer à son rang d'instrument de la transmission des idées et être rabaissé au simple rôle de bruit harmonieux hypnotisant, berçant l'âme. C'était là tout un programme pour les braves gens qui s'imaginaient donner de la valeur à des drames idiots, grâce à un éclairage à couleurs changeantes et à divers parfums répandus dans la salle.

Après la mort de Verlaine, la chapelle décadente de la revue mensuelle *La Plume* élut en due et bonne forme, par un vote, Stéphane Mallarmé comme son prince des poètes. C'était un progrès. Verlaine était un poète qui avait des moments de folie. Mallarmé était un débile d'esprit qui avait des moments de versification ; c'était justement à ces moments-là que sa débilité d'esprit apparaissait le plus désolante. Dans le prolongement de la ligne qui va de Verlaine à Mallarmé, il n'y avait guère moyen d'aller plus loin. Aussi, s'est-on sagement arrêté pour changer de route.

---

### III

#### LÉON DIERX

Les soixante lyriques de la jeune France convoqués comme électeurs, pour placer un successeur sur le trône poétique vacant par la mort de Stéphane Mallarmé, en décidèrent autrement. Quinze d'entre eux, le plus fort chiffre de votes qui se réunit sur un nom, choisirent pour nouveau prince des poètes M. Léon Dierx. Ce résultat de l'élection fut une surprise. Pour les uns, parce qu'ils ne connaissaient pas Léon Dierx ; pour les autres, la minorité, parce qu'ils le connaissaient.

Pour ceux qui ne le connaissaient pas, son couronnement ne pouvait sembler une recommandation qu'autant qu'ils appartenaient à la troupe sacrée de ces idiots que la jeunesse ne protège pas contre le ramollissement du cerveau. Tous ceux qui ne font pas partie de ces élus ressentirent plutôt une forte méfiance à l'égard de l'héritier d'un honneur qui avait distingué, avant lui, Verlaine et Mallarmé. Le préjugé était cependant injustifié. M. Léon Dierx est aussi dissemblable que possible de ses deux prédécesseurs. Il n'a rien du mystérieux et magnifique crétinisme de Mallarmé. On chercherait aussi, d'autre part, inutilement chez lui les merveilleuses notes de sentiment qui, chez Verlaine, surprennent de temps en temps au milieu de manques de goût grossiers, de plats enfantillages et de lubies chaotiques. Quand on lit ses

deux volumes de vers<sup>1</sup>, de grosseur moyenne, qui constituent l'œuvre entière de ce sexagénaire, on a quelque tentation de se demander avec étonnement ce qui le signale à la vénération des plus jeunes. Les connaisseurs atrabilaires de l'âme des jeunes écrivains ont offert des réponses. Ceux-ci ont dit : « Son âge. Il n'y a plus à craindre de lui un exploit poétique humiliant pour les autres ». Ceux-là ont émis cette idée : « Son honorable obscurité. Il ne peut exciter l'envie ». Ces interprétations sont amusantes dans leur malice, mais elles sont fausses. Les électeurs qui lui offrirent le laurier étaient guidés par de plus dignes mobiles. Ils voulurent visiblement retrouver le chemin de l'art vivant et évolutif, après s'être égarés jusqu'au bord de l'absurde. La jeune France poétique abjura la sottise. Le couronnement de M. Dierx fut une capitulation. Rendre hommage à Dierx, c'était faire amende honorable pour Mallarmé. Mais que la conversion repentante ait eu lieu précisément sous l'invocation de M. Léon Dierx, cela s'explique par certaines particularités du poète, que je mettrai en relief.

Il y a deux sortes de poètes. Les uns créent la poésie, les autres sont créés par la poésie. Je veux dire, par cela, que les uns seraient poètes même si l'on n'avait jamais écrit un seul vers avant eux ou s'ils n'en avaient jamais lu un seul, tandis que les autres sont éveillés par les traditions poétiques, se nourrissent d'elles et les continuent dignement. Chez ceux-là, la source des chants est si puissante, qu'elle jaillit sous une pression violente comme un geyser bouillant ; chez ceux-ci, elle n'est pas assez vigoureuse pour se frayer le chemin au dehors et s'élaner en l'air par sa propre force, et il faut la forer ; cela n'empêche pas qu'ensuite elle ne coule en flots abondants et délicieux. Car je ne voudrais pas qu'on me comprît mal. Par les poètes de la seconde espèce, qui sont

1. T. I, 1894 : *Poèmes et Poésies. Les Lèvres closes.* — T. II, 1896 : *Les Paroles du Vaincu. La Rencontre. Les Amants.* — Alphonse Lemerre.

des corps planétaires et non des soleils brillant de leur lumière propre, je n'entends pas les simples échos et imitateurs auxquels « un vers a réussi dans une langue cultivée qui crée et qui pense pour eux » (Schiller). Je veux parler des natures qui sentent fortement et dont le mode d'expression montre, en conséquence, des couleurs affectives vigoureuses, des natures qui ont une rapide et riche association d'idées et dont la vision intérieure est, en conséquence, imagée et a des perspectives profondes ; chez lesquelles, pourtant, ces composantes élémentaires du don poétique n'ont pas une puissance originelle assez forte pour s'épanouir en forme poétique avec la nécessité d'une loi vitale, mais qui ont besoin de l'exemple d'une haute personnalité poétique du genre solaire, non pour l'imiter, mais pour devenir conscientes, grâce à elle, d'elles-mêmes, de leur vouloir insuffisamment clair, de leur devoir insuffisamment impératif.

M. Léon Dierx est un poète de cette seconde espèce. Ce n'est pas un torrent montagneux qui jaillit de mystérieux abîmes, fait sauter les rochers et se creuse à lui-même sauvagement son lit ; c'est une belle rivière qui coule majestueusement dans des canaux préparés, les emplît et les élargit parfois aussi. Il est parnassien par la forme et par la manière de penser. Le cyclope Victor Hugo lui a appris à forger l'airain de sa langue. Il est devenu habile à incruster et à ciseler le métal en voyant faire Théophile Gautier, et, comme tous les parnassiens, il le surfait démesurément dans cet art, secondaire en somme, ainsi qu'il le lui crie dans des tercets enthousiastes :

Salut à toi du fond de la vie éphémère,  
 Salut à toi qui vis dans l'immortalité  
 Où, près de Gœthe assis, tu contemples Homère !

Son monde d'idées est fréquemment celui de Leconte de Lisle, son « cher et vénéré maître », auquel il a dédié son

recueil de poésies. Son effroyable pessimisme et la volupté avec laquelle il s'enfonce parfois, rarement, par bonheur, dans des idées de maladie et de torture physique, trahissent des influences baudelairiennes. Et, avec tous les parnassiens, il se rencontre dans la doctrine qui fait de l'art le but suprême de l'effort humain, qui place mystiquement l'art au-dessus de la nature, qui laisse même briser la loi inexorable de celle-ci par le libre caprice d'invention d'un artiste décorateur, et qui n'admet pas la beauté dans la nature, mais uniquement dans l'exploit de l'artiste.

Souvent, trop souvent, M. Dierx est un rhétoricien harmonieux, et rien de plus. Une fois il a eu l'imprudence de se mettre directement sous une toise qui permet de lire du premier coup d'œil sa mesure exacte. On connaît le poème merveilleusement mélodique de Henri Heine, dont voici la seconde strophe : « Comme la mer s'enfle au-devant de la lune, ainsi bouillonne mon âme, joyeuse et sauvage, vers ta lumière enchanteresse. — Oh ! ne me mens pas ! »<sup>1</sup> En trois vers — le dernier demi-vers est un refrain sans rapport intime avec la strophe — Heine a évoqué ici tout le prodigieux tableau de la marée et rempli l'âme du lecteur de l'immense musique d'orgue de l'océan qui monte, de son mouvement irrésistible déplaçant les pôles, de son éclat et de son parfum. M. Léon Dierx développe, dans sa pièce *Sur les Côtes*, absolument la même idée. Voyons maintenant ce que devient le tableau de Heine sous le pinceau de M. Dierx.

Vous aimez, dites-vous, la mer, la grande image  
D'une âme jamais lasse en ses luttes sans fin ;  
Sur la rude falaise ou sur le sable fin  
Regardez-la frapper de rivage en rivage !

<sup>1</sup> Gleich wie das Meer dem Mond entgegenschwillt,  
So fluthet meine Seele, froh und wild,  
Empor zu deinem holden Licht —  
O, lüge nicht!

Sous les souffles puissants du large, regardez  
S'enfler la mer immense ainsi qu'une âme fière,  
Et s'avancer vers vous la houle coutumière  
Qui submerge les rocs dont les ports sont bordés !

Vous aimez, dites-vous, la mer, le flux des lames  
Déferlant sur la plage ou battant les caps durs,  
Tel que vers un cœur vide ou hérissé de murs  
Le flux d'une âme lourde où s'engouffrent des âmes !

Regardez ! chaque flot se cabre en arrivant,  
Se brise, argente au loin la grève aux vastes pentes,  
Et jusques à vos pieds meurt en nappes rampantes  
Dans les âcres embruns dispersés par le vent.

Tel chaque effort perdu d'une âme soulevée  
En caresse lointaine expire vainement,  
Et son parfum amer près d'un cœur inclément  
Se dissémine encor dans l'air de l'arrivée.

Et cela continue sept strophes encore en gloses déclamatoires de la métaphore qui forme le noyau de cristallisation de la pièce. Chez Heine, quelques mots brefs et mystérieux, comme une formule d'incantation ; chez M. Dierx, une enfilade sans fin de phrases assurément très fières et très pittoresques, mais dont l'entassement, au lieu de rendre le tableau plus clair, l'efface et le recouvre peu à peu.

Ou bien quand, dans la pièce épique taillée sur le patron de Leconte de Lisle, *Souré-Ha*, le poète s'écrie :

Rêves inassouvis des amours impossibles,  
Rongerez-vous toujours de désirs invincibles  
Le misérable fou qui de vous s'est épris ?  
Quoi ! parce qu'aux éveils de la chair, et surpris  
Par les vagues chaleurs montant d'une étincelle,  
Il but l'amer venin qu'un azur faux recèle,  
Serpents mélodieux, le mordrez-vous toujours ?  
Ne fuirez-vous jamais, charmes de ses beaux jours ?

Cela paraît très enflammé, et c'est très froid. Cela semble énergique, et c'est mou. C'est, fait de main d'ouvrier, un tran-



quille alignement de mots brillants dont l'ensemble ne donne pas un tableau. C'est ainsi que, aux époques barbares de décadence, les orfèvres se contentent de mettre le plus grand nombre possible de grosses pierres et de grosses perles à une parure qui ne représente rien, n'incarne aucune idée artistique, et n'est qu'une boutique ambulante de bijoutier d'une grande valeur vénale.

Les poésies de M. Léon Dierx renferment plus de passages de ce genre que n'en supporterait, par exemple, le lecteur allemand, qui cherche dans la poésie lyrique des notes naturelles vraies et simples, et ne trouve rien d'aussi désagréable que la grandiloquence. Certaines galanteries douceâtres, gracieusement caressantes, dans le goût du xviii<sup>e</sup> siècle, qui plaisent aux Français, nous semblent aussi, à nous, étrangement fades. Elles ne disent rien à notre palais, des strophes telles que celle-ci :

O Mencia, fille alléchante !  
 Si vous savez tout ce qui chante  
     En vos vingt ans,  
 Sous les clochettes du printemps  
 Pourquoi vouloir rester geôlière  
     D'une volière ?

Verlaine a souvent pris ce ton dans ses *Fêtes galantes*. Nous le connaissons par les imitations des poètes allemands de la période d'avant Weimar. Même le jeune Gœthe eut son époque de Damon et de Bélinde ; ce n'est pas la plus heureuse. Peut-être sont-ce ces souvenirs de l'histoire littéraire qui nous gâtent le genre.

Et ce même Léon Dierx, qui se complaît parfois dans l'aimable badinage facile d'un Dorat ou d'un Gentil-Bernard, s'égare par intervalles dans les rodomontades à plaies et sang d'un Baudelaire :

A l'heure où le soleil, ainsi qu'un roi cruel  
 Qui veut parer de draps sanglants ses funérailles,  
 Se déchire et secoue au dehors ses entrailles ;...

ou dans des pitreries de mauvais goût, comme cette image :

La lune arrondit son disque lointain  
 Sur le bois vêtu d'un brouillard magique  
 Et dans une eau blême aux reflets d'étain;  
 Et ce vieil étang, miroir nostalgique,  
 Semble ton grand œil, ô nature! hélas!  
 Semble un grand œil las.

Mais ce n'est là que le Léon Dierx des mauvais jours. J'ai voulu épuiser d'abord les objections, pour pouvoir m'arrêter ensuite aux seuls côtés brillants du poète. Avant tout, il n'y a qu'un mot pour caractériser sa forme : perfection ! Il est si conscient de sa maîtrise sur son instrument poétique, qu'il se laisse parfois aller, en véritable parnassien, à des tours de force à la Paganini. Qu'on apprécie, par exemple, ce carillon tintinnabulant de clochettes argentines verbales :

Dans la douceur du soir, pour ravir le rêveur,  
 Un rayon plus royal octroyé par faveur  
 Irradie, arrosant l'horizon qu'il irise,  
 Et la forêt s'embrase au soupir de la brise ;  
 Et la mare où se mire un troupeau lent et las  
 S'est mirée à son tour de miroitants éclats,  
 Et l'ombre est couleur d'ambre et tout s'y recolore.

« Ravir — rêveur », « rayon — royal — (oct) royé », « (ar) rosant — (ho) rizon », « (s'em) brase — brise », « mare — mire », « moirée — miroi (tant) », « ombre — ambre », ces allitérations, ces retours du même mot avec consonnes différentes, reviennent au moins une fois, quelquefois deux, dans chaque vers de la pièce.

Mais ces jeux de formes, ces concerts de sons identiques et d'assonances, ne sont que rarement, chez notre poète, la chose essentielle. Il a plus à cœur le développement d'une noble idée, d'une nouvelle image altière qu'il caresse et parachève jusqu'à ce qu'elle soit triomphalement plastique. Il est souvent heureux dans des comparaisons originales qui saisissent

l'imagination. Ainsi, il dit de Hemrick, le veuf (dans la pièce portant ce titre), atteint de jalousie rétrospective :

... Dans son âme, ainsi qu'un mineur dans la mine  
 Entre d'étroits couloirs rampe, creuse et chemine,  
 Et depuis très longtemps, la lampe sourde au poing,  
 Ou le pic dur levé, se dévoue à sa tâche,  
 S'acharne sur le roc, frappe, écarte et détache  
 Quelque bloc descellé qu'on ne remplace point,  
 Dans son âme dardant des lumières livides,  
 Un soupçon a creusé de lamentables vides.

Ou ce sonnet, *La Prison* :

Comme les fûts nombreux des hautes cathédrales,  
 O rêves de mon cœur, vous montez ! Et je vois  
 L'ancien encens encore endormir ses spirales  
 A l'ombre de vos nefs, ô rêves d'autrefois !

Comme un orgue dompté par des mains magistrales,  
 O ma longue douleur ! je t'écoute ; et ta voix  
 Murmure encor l'écho des plaintes et des râles  
 Que j'ai depuis longtemps étouffés sous mes doigts !

— Allons ! prêtre enfermé qui saignas sous l'insulte,  
 N'as-tu pas renié ton église et ton culte,  
 Et brisé l'encensoir aux murs de ta prison ?

Debout ! Étends les bras sans fermer les paupières !  
 Qu'ils croulent, ces arceaux dont tu sculptas les pierres,  
 Dût leur poids t'écraser du coup, comme Samson !

Ce qu'on remarque immédiatement dans ces images, c'est qu'elles ne sont pas vues directement, naïvement, mais élaborées par la raison. D'abord, M. Dierx a l'idée abstraite, puis il trouve pour elle, par un penser analogique, le revêtement concret. Chez d'autres poètes, d'un sensualisme plus primesautier, le procédé est inverse. Ils perçoivent d'abord l'image, puis celle-ci leur inspire analogiquement une idée abstraite. Comparez, par exemple, au sonnet précité, où M. Dierx exprime, par une image, l'idée qu'il doit se délivrer de la mélancolie faite de souvenir et d'aspiration qui le tient

prisonnier, par un effort d'esprit brisant les murs de sa prison, la pièce de Nicolas Lenau, *Brouillard* : « Brouillard opaque, tu me dérobes la vallée avec son fleuve, la montagne avec sa forêt, et tous les sourires du soleil. Emporte dans ta nuit grise la terre, aussi loin qu'elle s'étend ! Emporte ce qui me rend si triste, emporte le passé ! » Ici, le poète voit d'abord le brouillard, et comme il cache l'aspect de la terre, cela fait naître en lui cette idée : ainsi l'oubli pourrait voiler à mes yeux le passé et ses douleurs. Pour saisir en une formule cette diversité, ce contraste des deux poètes, nous dirons que M. Dierx matérialise une idée abstraite, et que Lenau spiritualise un aspect concret.

M. Léon Dierx a le sentiment de la nature et perçoit avec un sens ému les tableaux de la forêt et de la bruyère. Quelques-unes de ses inspirations (par exemple, *Soir d'Octobre*) sont un enrichissement durable de la poésie lyrique française. Mais son sentiment de la nature est celui de l'habitant des grandes villes, ayant grandi à l'ombre des maisons, dont le pied foule constamment le pavé, et qui ne va que rarement, par des dimanches bénis, à la campagne. C'est par l'art que se sont formées sa compréhension des choses de la nature et sa sensibilité. Il n'a pas, enfant rêveur, laissé parler à son âme le bruissement des cimes des arbres et le chant d'un oiseau invisible dans les branches. Et comme il a d'abord appris à connaître la nature dans les tableaux des maîtres, il chemine à travers montagne et vallée comme un visiteur de musée qui veut retrouver les paysages des galeries ; il cherche ses peintres favoris dans la nature, non la nature chez ses peintres favoris. En lisant les poésies de M. Léon Dierx, je compris pour la première fois que la galerie des tableaux doit remplacer, pour l'enfant des grandes villes, la « promenade, le matin de Pâques », de Faust.

M. Dierx méprise et hait les hommes, et il ne veut voir dans la vie que douleur et péché. Il confesse, d'une manière saisis-

sante, cette sombre conception fondamentale dans *La Prière d'Adam*.

Songe horrible ! — La foule innombrable des âmes  
M'entourait. Immobile et muet, devant nous,  
Beau comme un Dieu, mais triste et pliant les genoux,  
L'ancêtre restait loin des hommes et des femmes...

Tous écoutaient, penchés sur les espaces blêmes,  
Monter du plus lointain de l'abîme des cieux  
L'inextinguible écho des vivants vers les dieux,  
Les rêves fous, les cris de rage et les blasphèmes.

Et plus triste toujours, Adam, seul, prosterné,  
Priait ; et sa poitrine était rougie encore,  
Chaque fois qu'éclataient dans la brume sonore  
Ces mots sans trêve : Adam, un nouvel homme est né !

« Seigneur ! murmurait-il, qu'il est long, ce supplice !  
Mes fils ont bien assez pullulé sous ta loi.  
N'entendrai-je jamais la nuit crier vers moi :  
« Le dernier homme est mort ! Et que tout s'accomplisse ! »

Plus sombre encore est la *Marche funèbre*, « chœur des derniers hommes », dont voici quelques strophes :

Les ténèbres sur nous amassent leurs replis.  
Là-haut, rien désormais qui regarde ou réponde.  
Derniers fils de Caïn ! les temps sont accomplis.  
Pour toujours, cette fois, la Mort est dans le monde...

Les derniers dieux sont morts, et morte est la prière.  
Nous avons renié nos héros et leurs lois.  
Nul espoir ne reluit devant nous ; et, derrière,  
Ils ne renaîtront plus, les rêves d'autrefois !...

Hommes ! contemplons-nous dans toutes nos laideurs.  
O rayons qui brilliez aux yeux clairs des ancêtres !  
Nos yeux caves, chargés d'ennuis et de lourdeurs,  
Se tournent hébétés des choses vers les êtres.

Spectre charmant, amour, qui consolais du ciel,  
Amour, toi qu'ont chanté les aïeux incrédules,

Nul de nous ne t'a vu dans nos froids crépuscules.  
Meurs, vieux spectre gonflé de mensonge et de fiel...

Amour, notre âme vide est ton affreux tombeau...

Terre, toi-même au bout du destin qui nous lie,  
Comme un crâne vidé, nue, horrible et sans-voix,  
Retourne à ton soleil ! Une seconde fois,  
S'il brûle encor, renais à sa flamme pâlie !

Mais au globe épuisé heurtant ton globe impur,  
Puisses-tu revomir nos os sans nombre, ô Terre !  
Dans le vide où ne germe aucun monde futur  
Tous à jamais lancés par le même cratère !

Cet abandon désespéré de soi-même marque M. Dierx comme un poète du passé, dépourvu du sentiment de l'avenir, et par conséquent d'espoir. Son âme ne connaît que l'aspiration vers ce qui a été, et non l'attente. Cette absence d'affects d'attente, qui sont toujours optimistes, toujours engendreur de force (dynamogènes), constitue l'essence de la sénilité psychique. Elle est la disposition d'âme fondamentale de tous les épigones, et on l'observe toujours aux époques de décadence. Que M. Dierx, en dépit de cette note lasse et désolée, ait pu devenir le poète des jeunes, cela révèle l'épuisement de cette génération morbide jusqu'à la moelle.

Mais, plus encore que son pessimisme, qui chez les décadents est le bon ton, son aristocratie esthétique devait le rendre sympathique aux jeunes. C'est le seul point où il se rencontre avec Mallarmé, et qui fait apparaître son élection à la dignité de prince des poètes comme la continuation d'une tradition.

Beaucoup de ses poésies sont d'élégantes critiques d'art. Ainsi, *Corot*, ou ce passage de *Stella Vespera*, à propos de tableaux :

Chacun semblait le but d'un vouloir différent.  
L'on eût dit du premier quelque tout neuf Rembrandt.  
C'étaient les mêmes fonds d'épaisses atmosphères

Et d'obscurité chaude aux attrayants mystères ;  
Mais jamais le pinceau du maître hollandais  
N'avait si loin poussé les ténèbres ; jamais  
Si merveilleusement il n'en creusa les ondes  
Sous une transparence aux caresses profondes.

C'est dans cette dernière pièce, la perle de son recueil de poésies, qu'il a exposé toute sa profession de foi, sa doctrine complète du rapport de l'art aux forces agissant dans la nature. Une mystérieuse jeune dame d'une beauté supra-terrestre est toujours vue dans les galeries de tableaux, les expositions de peinture et les ateliers des peintres, où elle examine les portraits de femmes. Elle cherche sans cesse quelque chose, — son propre portrait, mais transfiguré par l'amour, non pas d'un aspect glacial et inaccessiblement hautain, comme elle l'est elle-même encore maintenant. A Paris vit un peintre qui rêve d'une œuvre merveilleuse : un portrait féminin, la plus haute perfection de la femme et le plus ardent embrasement de son âme dans la passion. Il ne peint pas d'après un modèle. Il n'en existe pas pour la haute œuvre qu'il veut créer. Il peint d'après l'inconscient, d'après son aspiration. Aussi d'après un obscur souvenir de famille. Un de ses ancêtres éloignés peignit un jour, il y a trois siècles, un portrait féminin de ce genre, et, — ô merveille ! — cinquante ans après sa mort naissait à Florence une femme qui devint le reflet palpable et le modèle identique de l'œuvre prophétique. Sept fois le peintre a peint la femme de ses rêves, toujours plus belle, en une perfection croissante qui fascinait et angoissait. Enfin il est satisfait : son idéal est réalisé. Il vit, miraculeusement fixé sur la toile. Et le jour même de l'achèvement, voilà que pénètre tout à coup chez le peintre la charmante inconnue des musées. Elle reconnaît son portrait, tel qu'elle l'a tant désiré, et, lui, reconnaît sa chimère devenue vivante. Elle lui dit :

Au beau siècle de l'art, autrefois, dans Florence,  
 Grand parmi les plus grands fut l'un de vos aïeux,  
 Dont le chef-d'œuvre était le portrait merveilleux  
 De mon aïeule à moi, qu'on nommait par la ville  
 L'Étoile du Matin. Dans un siècle infertile  
 Votre nom seul rayonne. En vous je reconnais  
 Le plus digne héritier des anciens ; je venais  
 Demander au Centi revivant de renaitre  
 Sous le divin pinceau qu'il tient de son ancêtre,  
 Moi, dont le nom, là-bas, est l'Étoile du Soir !

A cette apparition, les cheveux du peintre se hérissent d'effroi, et la démence s'empare de lui.

Tout, dans ce poème, est mystérieux et crépusculaire ; mais l'idée fondamentale est claire. C'est le mythe de Pygmalion conçu par un contemporain très éloigné d'une crédulité naïve :

Ta Galatée, ô Grec ! n'était point une fable !  
 Ce n'est pas ta statue au marbre radieux  
 Qui s'anima pour toi sous le souffle des dieux.  
 Non. Mais ils t'ont permis, ton œuvre terminée,  
 De rencontrer alors la femme devinée !

Telle est la force miraculeuse du génie.

Qu'est-ce que le génie, après tout ? C'est ma foi  
 Qu'il est évocateur aussi bien que prophète ;  
 Que ce qu'il croit créer est l'image parfaite  
 D'un être que retient l'avenir ou la mort,  
 Ou qui, peut-être aussi, se cache à son effort,  
 Bien loin ou près de lui, mais dans son heure même,  
 Réalité vivante égale à l'art suprême !

Schiller a exprimé, avant M. Léon Dierx, cette idée d'une façon plus brève et plus intense : « La nature, dit-il, est en éternelle alliance avec le génie ; ce que celui-ci promet, celle-là l'accomplit sûrement ».

Le poète allemand élève sa thèse hardiment idéaliste à la hauteur d'une loi naturelle générale ; le poète français semble vouloir, plus modestement, limiter cette loi au monde de la création artistique. Mais tous les deux reconnaissent à l'esprit



créateur de l'homme le pouvoir d'arracher à la nature récalcitrante l'incarnation de ses idées.

Un beau rêve, qui flatte l'orgueil de l'homme. Une nouvelle mythologie, à laquelle on voudrait bien croire, car elle repeuple de divin le monde vide de dieux. Et l'on comprend qu'une jeunesse qui frissonne dans le vulgaire et aspire aux lumières, soit reconnaissante à un poète qui proclame une nouvelle doctrine de salut. Non une doctrine morale, il est vrai, mais une doctrine esthétique, et, ce qui accroît sa valeur aux yeux de la génération actuelle, non une doctrine démocratique, comme la bonne nouvelle de la Foi accessible aussi aux pauvres d'esprit, surtout aux pauvres d'esprit, mais une doctrine aristocratique, puisqu'elle ne vaut que pour cette exception rare comme le phénix : le génie.

---

DRAMATURGES



# I

## LA PSYCHOLOGIE D'ALEXANDRE DUMAS FILS

« Je suis un dompteur », a dit un jour Alexandre Dumas fils en parlant de lui-même; et en une autre circonstance il exprima ainsi la même idée : « J'ai un penchant à m'assujettir tous les hommes qui entrent en contact avec moi ». Un de ses admirateurs lui ayant dit, par flatterie, qu'il ressemblait à Bismarck, il sourit et répondit : « Je crois moi-même avoir manqué ma vocation. J'aurais dû gouverner. J'aurais fait un ministre acceptable. »

Toutes ces assertions sentent en apparence la folie des grandeurs, puisqu'un concierge de théâtre seul inclinera généralement à accorder à un dramaturge, fût-ce au plus grand, la valeur politique et sociale à laquelle Dumas s'estime lui-même. Et cependant celui-ci avait raison. Ses paroles avaient leur source dans le plus profond sentiment de son originalité. Elles ne se rapportent pas à lui seul, mais à tout véritable poète de théâtre, je veux dire à ceux qui ne le sont pas devenus par vanité et par imitation, mais par besoin organique primésautier.

La psychologie du dramaturge et celle du dictateur césarien sont à peu près identiques. C'est, en somme, des mêmes racines psychiques que sortent un triomphe scénique et un coup d'État heureux. Fréquemment ce sont simplement les circonstances extérieures, les conjonctures, les impulsions du milieu familial ou celles des événements, qui décident si le

MB

même homme devra entreprendre de conquérir la scène ou d'usurper un trône.

Pie VII a-t-il eu une idée claire de la profonde vérité qu'il émettait, lorsqu'il jetait à la tête du grand Napoléon ces mots historiques : « Commediante ! Tragediante ! » ? En tout cas, ils sont étonnamment justes. En Napoléon le Grand couvait un homme de théâtre, absolument comme en Napoléon III, en Jules César, en Cola di Rienzi, en Olivier Cromwell ; mais dans les poètes dramatiques de vocation vivent aussi un usurpateur, un tyran et un conquérant. Ce n'est pas par hasard, mais par un affleurement de ce qu'il y avait de plus secret et de plus inconscient dans sa nature, que Napoléon écrivit dans sa première jeunesse une tragédie, que Talma demeura son favori, que dans son célèbre entretien avec Gœthe il oublia le temps à parler du drame, qu'au milieu du plus formidable chapitre de l'histoire du monde, dans Moscou en flammes, il étudia et décréta le règlement encore en vigueur aujourd'hui de la Comédie-Française. Dans tous ces traits se révèlent des nécessités de sa personnalité.

Le dictateur comme le dramaturge sont inexorablement condamnés au succès. Mais celui-ci n'est possible que s'ils sont capables de retenir vigoureusement l'attention de la foule et d'obscurcir, voire même d'anéantir avec une supériorité irrésistible, chez tous les hommes qui ont les yeux fixés sur eux, leur propre personnalité. Tous deux sont des « pasteurs de peuples » au sens homérique de ce mot patriarcal, ayant pour tâche de rompre sous leur volonté le troupeau humain difficile à rassembler et à maintenir ensemble. Ce n'est qu'aussi longtemps que ce troupeau reste engourdi sous la suggestion du magicien, qu'il peut être maintenu. Le magicien lui laisse-t-il un seul instant la possibilité de se ressaisir, c'en est fait de sa domination sur le troupeau. Dès que les hommes reprennent conscience d'eux-mêmes, ils ne sont plus prêts à subir le joug d'un tyran, encore moins à sacrifier pour

lui leur vie dans des batailles qu'ils n'ont pas désirées; on ne peut non plus obtenir d'eux qu'ils oublient leurs propres affaires et s'intéressent à Hécube se démenant sur la scène, et qui ne les regarde en rien.

Les moyens par lesquels on peut s'emparer d'une foule et s'assurer d'elle pour plus ou moins longtemps, paraissent nombreux et variés; mais un examen attentif les ramène à trois. Ce sont la suggestion, l'éveil de forts affects ou émotions, et l'excitation de sentiments de plaisir.

La suggestion n'est exercée par rien aussi facilement que par l'occupation de la fantaisie, qui dans les cas parfaits peut aller jusqu'à la fascination. Or, la fantaisie est mise en activité par des spectacles vivement mouvementés ou par des symboles frappants ou obscurs, et pleins de rapports.

La suggestion exige donc l'action et les accessoires, qui ont à jouer le rôle du fétiche des peuples primitifs. Le dictateur agit par des violences, par des cortèges, par des défilés de troupes et des parades, par les panaches de sa suite, par la création d'une décoration que la fantaisie prend pour point de départ de ses rêves agités. Le poète dramatique travaille exactement avec le même appareil, mais en petit. Action et symbolisme des accessoires, c'est là aussi, dans son cas, la formule d'après laquelle il soumet la foule à sa suggestion.

On éveille de forts affects par l'évocation des instincts fondamentaux de l'homme, avant tout de la sympathie, qui, chez lui comme chez tout animal grégaire ou social, est un instinct primitif; puis aussi de la vanité, qui n'est pas moins primordiale, pas moins répandue. Que l'on montre aux hommes, sur la scène ou sur les champs de bataille, des exemples d'héroïsme; qu'on leur montre des hommes souffrant, aimant, se sacrifiant ou dominant les autres, et ils vivront en leur âme de la destinée de ceux-ci, en éprouvant des frissons tragiques ou de joyeux transports. Qu'on leur donne de la gloire, et l'épicier lui-même, dans sa boutique, sentira nettement sur

son propre front le délicieux frôlement d'une couronne de lauriers.

On excite enfin des sentiments de plaisir dans la foule, en flattant ses préjugés, en exprimant clairement ce qu'elle sent obscurément, en lui construisant un monde idéal qui réalise le schéma de ses désirs et de ses aspirations vagues.

Le maniement des trois moyens qui captivent la foule, présuppose des qualités organiques déterminées chez celui qui les emploie : force de volonté, fantaisie inclinant vers le symbole primitif, le fétiche, même l'absurde, violence des affects, et banalité.

Il a besoin de force de volonté, pour créer une action. Une action est une activité musculaire, et l'on ne détermine celle-ci que par des impulsions volitionnelles. C'est exactement la même force de caractère qui donne de la puissance aux faits et gestes des figures de la scène, et qui rend les ministres, les mameluks parlementaires et les armées esclaves d'un regard ou d'un signe du César. La pâleur de la pensée n'engendre ni un drame émouvant, ni un plébiscite ou une dictature. Pour cela il faut une virilité joyeusement active. Ce n'est pas avec des arguments fins et persuasifs que l'on convainc une foule, mais avec de brutales affirmations. Des paroles sonores, un geste dominateur, un coup de poing sur la table, pénètrent sûrement dans l'âme de la foule et déterminent son jugement, tandis qu'elle reste complètement fermée à une argumentation douce et raisonnable.

La fantaisie est nécessaire pour l'invention de détails extérieurs hypnotisants. Avec cette fantaisie on trouve la « légion d'honneur » et le « million d'or vierge » de la *Princesse de Bagdad*; le couronnement avec la couronne de Charlemagne et le dénouement des cheveux de *Francillon*; le mot magnifique, quoique absolument dépourvu de signification, des « quarante siècles qui regardent du haut des Pyramides », et les images du vibrion, de la pêche attaquée, etc.

Une forte affectivité est nécessaire pour exciter chez la foule des mouvements d'âme. La foule est une bonne matière inflammable, mais elle ne prend feu qu'à une flamme claire. Un sceptique au cœur froid, un nirvaniste souriant ne peuvent jamais espérer entraîner la masse. Sans un système nerveux exceptionnellement vibrant, ni l'on n'accomplit les violents faits d'arbitraire où s'assouvit l'ambition égoïste du dictateur, ni l'on ne communique aux figures de la scène la vie intense qui, seule, les rend capables d'être senties au delà de la rampe.

Mais une certaine dose de banalité est indispensable, elle aussi. Le César, comme le conquérant des planches, fait de la psychologie des foules, et celle-ci n'est qu'un synonyme de lieu commun. Ce n'est pas à l'Académie ou dans les salons raffinés qu'on déroule l'épopée napoléonienne, et les succès de théâtre sont faits non par les loges du premier rang, mais par les galeries. Celui qui va au marché pour détourner de l'échoppe de la harengère et attirer à soi les ménagères et les cuisinières faisant leurs emplettes, celui-là n'a pas le droit d'être neuf et original. Le boulangisme ne s'est pas formé autour d'un profond programme politique. Dans *Hamlet*, ce n'est pas le fameux monologue qui produit le grand effet à la représentation. Dans *Faust*, le public du théâtre ne supporte la traduction de la Bible qu'à cause de la féerie des apparitions d'esprits, tout au plus aussi à cause du respect avec lequel il en franchit le seuil. Ainsi prédisposée, la foule, en effet, est livrée sans résistance au poète.

Cette démonstration que le César et le dramaturge sont la résultante des mêmes présuppositions psychologiques, peut sembler aux uns une dégradation imméritée du César, aux autres une exaltation justifiée du dramaturge. Du point de vue où l'on domine les grandes lignes de la marche évolutive de l'humanité, point de vue qui n'est pas encore la *species*



*æternitatis*, mais qui s'en rapproche, il est difficile de remarquer une différence de niveau entre les deux.

Dumas avait la virilité de caractère et de volonté, la fantaisie avec le grain de baroque, la profonde émotivité et la banalité qui pouvaient faire de lui un conducteur d'hommes dans la paix et dans la guerre, et qui firent de lui un dramaturge de haut rang.

La banalité aussi.

Car ceux qui l'ont qualifié de penseur original et même d'esprit paradoxal, sont victimes d'une illusion.

Dumas n'a jamais exprimé une seule idée nouvelle et personnelle ; il s'est simplement borné à dire, avec la fermeté et même la rudesse nécessaires à la suggestion dramatique, ce que pensaient à peu près tous les spectateurs de ses pièces. Quand il donnait l'assaut à une loi ou à un usage social, il était toujours sûr d'être suivi par le public entier en colonnes profondes. Il proposait, avec des gestes de lutteur ou des airs de prophète, des solutions appartenant déjà au fonds immuable des tartiniers en chef du *Petit Journal*. Mais la forme dont il revêtait les vérités évidentes, et déjà admises par tous, lui appartenait en propre ; elle était si habile, qu'elle paraissait neuve et même paradoxale. C'est peut-être le plus grand triomphe de l'art d'Alexandre Dumas qu'il ait pu, en livrant bataille à des lois à demi mortes comme celle de l'indissolubilité du mariage français, ou à des préjugés tout à fait morts comme celui contre les enfants naturels, s'écrier avec le pathos du gladiateur marchant à la mort : *Morituri te salutant !* sans qu'on le trouvât ridicule.

Ses qualités organiques assignaient à Dumas la carrière dramatique : c'était l'essentiel. L'accessoire — ses conditions de vie — détermina le choix de ses sujets. Un lieu commun critique répète sans cesse : les drames de Dumas sont des pièces à thèse. J'ignore qui le premier a trouvé ce mot, mais je ne lui en fais pas mon compliment. Ce mot ne signifie absolu-

ment rien. Il n'y a pas de « pièces à thèse », il n'y a que de bonnes et de mauvaises pièces. Une mauvaise pièce, il est vrai, ne démontre rien d'autre que l'incapacité de son auteur ; mais une bonne pièce démontre toujours quelque chose de général, et celui qui prend plaisir à ce travail d'exégète et de glossateur peut toujours résumer en une thèse sa démonstration. Certaines pièces exposent, en exemples particulièrement instructifs, des lois naturelles : ce sont les meilleures et les plus durables. Les autres montrent des institutions humaines, et éclairent leur valeur ou leur manque de valeur : ce sont les moins hautes, et, en dépit d'un effet momentané peut-être plus grand, les plus éphémères. Mais toutes — je ne parle que des bonnes — ont leur moralité absolument comme la fable la plus simple de Phèdre. Tient-on à tout prix à la dénomination de « pièce à thèse », je n'ai rien à dire, mais à la condition qu'on acceptera aussi comme telles le *Prométhée* d'Eschyle, le *Jules César* de Shakespeare, le *Nathan le Sage* de Lessing. La thèse naît d'elle-même, quand un véritable poète expose un cas particulier, car il le saisit avec toutes ses racines, il le suit jusqu'au point, si profond soit-il, où il surgit de la vie générale ; il montre ses liens avec le Tout universel, et ainsi, sous sa main, le cas particulier redevient une simple démonstration de la loi.

Alexandre Dumas fils est l'auteur dramatique le plus subjectif que la France ait produit. Il n'a jamais raconté que lui-même, défendu que lui-même, vengé que lui-même. Comme ses sensations étaient extraordinairement fortes, il s'absorbait tout entier dans les propres aventures de sa vie. Elles remplissaient sa conscience et la fermaient aux perceptions objectives. Tout ce qui se rapportait de près ou de loin à son cas, il le saisissait avec des sens incomparablement aigus et rapides, mais il restait obtus et indifférent à tout ce qui ne le touchait pas personnellement. Ainsi il groupa le phénomène du monde autour de sa destinée propre, en accor-

dant à celle-ci infiniment plus d'importance qu'à celui-là. Dès que son « moi » monstrueusement débordant entra en un contact douloureux avec « les objets qui durement s'entrechoquent dans l'espace » (Schiller), il ressentait le choc comme un crime impardonnable à son égard, et était pris d'une fureur destructive de talion analogue à celle d'un calife oriental, qui fait couper des têtes et raser des villes, quand un serviteur maladroit l'a mis de mauvaise humeur.

Il était enfant naturel, et souffrit de cette tache dès qu'il fréquenta l'école. Il se vengea par sa pièce du *Fils naturel*, qui n'est qu'un long grincement de dents.

Sa mère menait une vie douteuse. Il s'échauffa à vouloir féroce ment prouver : 1° qu'un homme qui séduit une jeune fille doit l'épouser, ou expier tragiquement sa faute; 2° qu'un honnête homme peut très bien épouser une jeune fille avec un passé; 3° qu'en somme il n'y a aucun mal pour une femme à commettre une faute, pourvu que ce soit par amour.

Il eut plus d'une fois des raisons personnelles pour trouver une gêne à ses passions ou à ses caprices dans les lois et les mœurs qui règlent le mariage. Il poussa sans hésitation son cri de poète contre ces lois et ces mœurs.

Si, dans ses affirmations visant le cas déterminé, on a vu des thèses générales, cela provient de ce qu'il a pu produire, avec sa magie de poète, l'illusion d'optique par laquelle on aperçoit, dans un événement isolé sortant de l'ordinaire, un fait universel important pour l'humanité. Dumas lui-même était en cela de bonne foi. Ce qui s'appliquait à lui, il lui donnait naïvement une application générale, et, comme un contemporain célèbre, il saisissait sans hésitation, au moins dans le monde imaginaire de la scène soumis à son empire, le « loquet de la législation », chaque fois que celle-ci lui était personnellement incommode, à lui, et peut-être à lui seul.

Ce serait un effort inutile de vouloir accorder entre elles les soi-disant thèses de Dumas, ou d'exposer sa philosophie,

en se basant sur ses œuvres. Sa loi morale ordonne tantôt de tuer, tantôt de pardonner. Un jour l'argent est le grand ennemi, le corrupteur, un autre jour il est une force civilisatrice empreinte d'un certain caractère sacré. Mais il faut bien se garder de lui reprocher ses contradictions. Ce serait là un plaisir facile et en même temps une incompréhension. Il ne songea jamais qu'à se faciliter l'existence, et, avec ses besoins, changèrent nécessairement aussi les moyens de les satisfaire. Sa logique résidait dans son égoïsme. Ce n'est pas sur la société, mais sur lui-même, qu'il prit la mesure des réformes sociales réclamées. Il ne donna pas un système d'éthique, mais des dispositions d'âme.

Dans les longs plaidoyers de ses personnages, on veut trouver je ne sais quel raisonnement froid; on les interprète comme prouvant la prédominance de la sophistique sur le don poétique primesautier et sur la force créatrice artistique. Cela me semble un jugement peu pénétrant. Lorsque ses personnages développent verbeusement leurs actes et leurs pensées, et les défendent sans se lasser, c'est parce que Dumas sent le besoin de soulager son émotion par une exposition torrentielle. Ce dont son cœur est plein, sa bouche en déborde. La bonne éducation défend de parler de soi-même. Le dramaturge a le privilège de parler de lui-même, par la bouche de ses personnages, sans heurter cette règle de convenance. Mais ce que disent les personnages sort de l'impulsion du tempérament, non de la froide réflexion. Dumas jouit d'avoir raison, et pour bien savourer ce plaisir, il l'aiguise par de brillantes victoires rhétoriciennes sur des ripostes à dessein vigoureuses.

Pour Dumas, il était facile et naturel de combattre toutes les lois et tous les préjugés sociaux. Il était par naissance et par première éducation en dehors du contrat social. Il ne jouissait d'aucun de ses avantages, il n'avait rien à perdre en le détruisant ou en le modifiant. Il était comme un sauvage au

sein de la vieille civilisation et du vieil ordre : se fiant fièrement à sa propre force et réduit à elle, dépourvu du sens historique, et par conséquent sans respect pour tout ce qui s'est formé historiquement, examinant toute chose au point de vue de son utilité, sans lui reconnaître de valeur affective ; un mercenaire macédonien, qui fait irruption dans un sanctuaire populaire de l'Asie et estime les idoles à leur poids d'or, sans rien soupçonner des frissons de vénération avec lesquels des millions de croyants lèvent les yeux vers ces figures métalliques. Dumas n'avait aucune instruction scolaire et avait puisé sa science tout entière dans le livre de la vie. Il conquiert tous ses succès sans avoir rien appris du fatras que la science pédagogique officielle croit devoir fourrer dans la tête de la jeunesse. Quelle valeur a notre instruction générale (l'enseignement technique spécial est autre chose) comme arme dans la lutte pour la vie ? Dumas ne portait rien de ce bagage, et il n'en devint pas moins académicien, grand-officier de la légion d'honneur, et le dramaturge le plus en vue d'un des peuples à la tête de la civilisation. Ne fût-ce que comme exemple de la valeur négligeable de notre savoir scolaire au point de vue de toutes les tâches sérieuses de la vie, Dumas serait un des phénomènes les plus intéressants de la vie intellectuelle de notre époque.

Voilà quelques-unes des remarques que suggère la vie psychique d'Alexandre Dumas fils. Elles n'ont naturellement pas la prétention d'être complètes. Vouloir entreprendre d'apprécier définitivement en trois cents lignes une vie riche et une grande nature, c'est avoir ou une très mince idée de son sujet, ou une très haute idée de soi-même. Je ne voudrais être taxé ni de l'une ni de l'autre de ces deux faiblesses.

---

## II

HENRI DE BORNIER

### *Le Fils de l'Arétin.*

Pietro Aretino est l'une des figures les plus connues et les plus curieuses de l'histoire littéraire. Son impudence l'a introduit de force dans l'immortalité, où tant de talents infiniment plus grands, mais plus modestes, n'ont pu trouver accès. Il fut, avec une prescience superbe, un journaliste à revolver avant l'invention du revolver et du journalisme. Mendiant barbelé, à la fois carotteur et bandit, il vécut opulemment des vices de son temps, et mourut assez âgé d'un rire convulsif provoqué, raconte-t-on (cela paraît d'ailleurs être une légende), par le récit d'une aventure galante de sa digne sœur. La Renaissance italienne développait des individualités vigoureuses, et en même temps des vanités assoiffées. Les élégants assassins de cette époque purpurine aspiraient aux biens réels, à la puissance, à la domination, à l'or, aux femmes, aux terres, à la mort de leurs ennemis, mais aussi à la bulle de savon qu'on appelle la gloire, de laquelle ne s'étaient jamais souciées les fortes personnalités du moyen âge. On ressentit donc le besoin des trompettes de la renommée et la crainte des insulteurs que le monde écoutait. Toute demande sérieuse est bientôt suivie d'une offre. Papes et souverains redoutaient le sort d'Adrien VI, que les railleries d'un Francesco Berni et d'un Paul Jove avaient vilainement corrodé. Peintres et sculpteurs enviaient la destinée de Cimabué et de

Giotto régalez de la réclame, qu'évidemment tout le monde ne peut se payer, d'une strophe de Dante dans sa *Divine Comédie*. L'Arétin alla au-devant de la crainte des uns, de l'envie des autres. Il encensa ou empuantit contre payement. Pour un Pier-Luigi Farnèse, duc de Parme, qui, dans son profond mépris du verbe, ne délia les cordons de sa bourse ni pour les odes ni pour les épigrammes du poète-bandit, celui-ci vit venir à lui une douzaine de Clément VII, de Charles Quint, de François I<sup>er</sup> roi de France, de Côme de Médicis de Florence, etc., qui lui envoyèrent des chaînes d'honneur en or ou lui assignèrent des pensions d'un nombre respectable de ducats. Son commerce florissait le plus souvent, tout en lui attirant çà et là les inévitables horions qui justifiaient cette *terzine* aimable du Mauro :

L'Arétin, per Dio grazia, è vivo e sano ;  
 Ma'l mostaccio ha fregiato nobilmente,  
 E più colpi ha, che dita in una mano<sup>1</sup>.

Pour son plaisir, et aussi à cause de leur débit certain chez les riches amateurs, il écrivit des livres orduriers, tels que les *Dialogues* et les *Sonnets luxurieux*, pleins d'ailleurs de verve et de brio, disons-le en passant, qui ont leur place assurée dans l'« enfer » des grandes bibliothèques, et il composait dans l'intervalle des livres édifiants tels que la vie de la sainte Vierge, de sainte Catherine, de saint Thomas d'Aquin, et traduisait les Sept Psaumes de la Pénitence, parce que le drôle s'imaginait sérieusement que, sur la recommandation de l'empereur Charles-Quint, le pape le nommerait cardinal.

Tel était l'Arétin que nous connaissons. Mais Henri de Bornier le connaît autrement, comme il le prouve par le menu dans son pauvre drame en vers.

1. « L'Arétin, grâce à Dieu, est vivant et bien portant ; mais sa face est arrangée de la bonne façon, et marquée de plus de coups qu'il n'y a de doigts à une main ».

Le premier acte montre l'Arétin au faite du bonheur. Il habite à Venise un palais somptueux que peuplent statues et bustes, que tapissent des émaux, que la vaisselle d'or et d'argent emplît de beauté et de richesse. Une cour de vierges folles, d'artistes, de poètes, d'aventuriers parasites, gravite autour du maître du logis, auquel le roi de France dépêche un envoyé extraordinaire, avec une chaîne d'honneur et une lettre autographe. Le diplomate est accompagné d'un soldat, Bayard, le chevalier sans peur et sans reproche. Au moment où l'envoyé veut remettre à l'Arétin l'écrit du roi, le rude guerrier s'écrie :

... Ne donnez pas cette lettre à cet homme.  
Je la prends, et je la garde...  
... La chaîne, le collier,  
Ce n'est rien, c'est de l'or...  
Je trouve (que le roi), écrivant cette lettre,  
Vous a fait un honneur qui le peut compromettre.

L'Arétin est furieux, les vierges folles rient, les parasites ricanent, mais Bayard justifie son attitude par un discours longuet en trois points où il s'élève contre la pornographie :

La mauvaise herbe, il faut qu'on la brûle ou la fauche :  
Maudites soient du ciel les œuvres de débauche !...  
Qui pense et qui vit mal ne peut pas bien mourir ;  
La mort est chaste et veut, quand elle vient s'offrir,  
Qu'on l'accueille le front calme, l'âme affermie,  
Les mains et le cœur purs, comme une austère amie !  
C'est pourquoi tes leçons, tes exemples aussi,  
Sont mauvais ; c'est pourquoi Bayard te traite ainsi.

Cette défense un peu imprévue de la chasteté sortant d'une bouche de militaire, n'a aucune influence amélioratrice sur l'Arétin. Bayard parti, le drôle n'a qu'une idée : se venger. Vite un libelle diffamatoire contre le chevalier. Mais qu'imaginer contre lui ? Qu'il a volé des couverts d'argent ? Personne ne le croira. Si l'on insultait sa mère ? « Une sainte ! », s'écrie



un peintre présent. « Oh ! non ! pas les mères ! », fait de son côté une des « belles amies. » (Dieu ! que c'est touchant ! pensera le spectateur gouaillieur). L'Arétin ne se rend pas à cette protestation sentimentale. Sa plume vénéneuse a accompli sa tâche. Le libelle est prêt. Il sera répandu dans le monde. A ce moment entre une dame avec un voile de veuve. C'est la noble Angela Farina, dont l'Arétin a demandé jadis la main. Son père, un homme sensé, la lui refusa et jeta le prétendant à la porte. Celui-ci ne garda pas moins d'elle un bon souvenir et lui consacra un volume de sonnets enthousiastes au ton duquel le moraliste Bayard lui-même n'aurait rien trouvé à redire. Mais Angela est cependant mécontente. Elle se sent outragée rien que de voir son nom sur le titre d'un livre qui a pour auteur cet Arétin si mal famé. Elle lui demande de supprimer la dédicace. Cette prétention assez peu aimable blesse l'Arétin, que l'ancien refus essuyé n'est pas de nature à porter à la bienveillance. Il n'y consent pas. Sans se décourager, la dame le conjure en plus d'anéantir le libelle contre Bayard. Il y consent moins encore. Alors Angela lui raconte une histoire émouvante. L'Arétin a connu et séduit à Pérouse une jeune fille. Elle se nommait alors Camilla. Plus tard on ne la nomma plus que « la » Camilla. Elle a eu un enfant. Lâchement abandonnée par son séducteur, elle abandonna aussi son enfant, un garçon du nom d'Orfinio. Le petit grandit sur le pavé :

Il mendiait son pain, dans la rue, en haillons,  
Couchait avec les chiens quand les chiens étaient bons.

Bâtard, fils d'un débauché et d'une fille, il ne connut que la honte, la faim et les coups. Quatre ans auparavant, Angela était devenue veuve. Elle n'avait pas d'enfants, elle était seule au monde. Elle eut pitié d'Orfinio âgé alors de six ans, et le tira du borbier. Le premier mot de celui-ci, lorsqu'elle le recueillit, fut : « Femme, ne me bats pas ! » Mais bientôt il

apprit à lui dire : « Ma mère, je vous aime ! » Au nom de son fils adoptif, l'enfant abandonné de l'Arétin, elle supplie ce dernier de rentrer dans la bonne voie. L'Arétin s'attendrit, et, d'un geste grandiose, déchire la page contre Bayard. Angela, en femme habile, forge le fer tant qu'il est chaud. Elle demande à l'Arétin s'il ne veut pas voir son fils. Elle l'a amené avec elle : il attend dans l'antichambre. L'Arétin y consent, sans enthousiasme toutefois. L'enfant paraît. Il ne se sent pas attiré vers son père, qui lui-même, dit-il, a « peur de lui ». Grand étonnement de la mère adoptive :

Embrassez votre fils — Puis laissons faire Dieu! —  
Mon fils... Prenez bien garde : il me ressemble ! Adieu !

réplique l'Arétin avec une juste appréciation de soi-même, dont l'explosion, après toute la marche de cet acte, est faite pour nous surprendre grandement.

Dix années séparent le second acte du premier. Nous sommes dans la villa d'Angela, à Chioggia, « la petite Venise ». Ici vit la noble veuve avec Orfinio, maintenant âgé de vingt ans, et une grande filleule, la ravissante Stellina. L'Arétin qui, dans ces dix années, ne semble pas s'être occupé de son fils plus que dans les dix années précédentes, vient en visite. Il est devenu tout autre. Il a horreur lui-même de son passé. Il traduit l'Écriture sainte dans son cher italien. Ses secrétaires Nicolo Franco et Lorenzo Venieri sont chargés de rechercher et de racheter au poids de l'or ses écrits orduriers. Or, ce sont des malins. Ils rachètent les exemplaires de ses livres très cher, mais uniquement pour les revendre plus cher encore. L'Arétin découvre par hasard leur trafic. Un libraire de Rome lui a écrit qu'il est parvenu à mettre la main sur le dernier exemplaire d'un livre particulièrement honteux, les *Songes de l'Arétin*, et qu'il l'a envoyé à Franco ; or, celui-ci avait affirmé à son maître que le libraire en question n'avait pu se procurer le livre. L'Arétin chasse les deux drôles. Franco

veut se venger. Il vend les *Songes de l'Arétin* au fils même de celui-ci. Orfinio les lit : l'effet est prodigieux. L'Arétin et Angela ont voulu le marier à Stellina, qui l'aime. Orfinio, dès cet instant, n'y songe plus. Il s'enflamme d'un amour coupable, presque incestueux, pour sa mère adoptive, la sainte dame d'âge mûr en voile de veuve. Dans l'intervalle se passe un fait étrange. Camilla, « la » Camilla, a fait un gros héritage. Elle est soudainement devenue assez riche pour se mettre bien avec la vertu. Aussitôt elle se rappelle son enfant, qu'elle avait oublié pendant les vingt années de sa vie dissolue, et vient tout droit réclamer à Angela son Orfinio. Celle-là ne veut pas le rendre (le baby de vingt ans ! Ah ! cet excellent Henri de Bornier !) Tout ce qu'elle accorde, c'est que Camilla voie Orfinio, cause avec lui, et se donne comme une amie de sa mère défunte. On appelle le jeune homme qui reste seul avec sa mère. La pécheresse s'entretient gaiement avec lui, lui raconte la vie joyeuse qu'elle a menée, et le fortifie dans son désir naissant de vivre de la même façon. Il ne rêve plus que plaisirs et orgies. Il se persuade que c'est là son destin inévitable. Il a vu la date de la publication des *Songes de l'Arétin* : c'est celle de l'année même de sa naissance. « Nous sommes nés tous deux de la même pensée ! », s'écrie-t-il.

L'action du troisième acte se passe le soir du même jour. L'Arétin conseille à Orfinio d'épouser Stellina. Le jeune homme répond avec emportement :

Oh ! non. Vous me connaissez mal.  
 Mon front n'a rien gardé du chrême baptismal...  
 Marié ? Mieux vaudrait, rival de saint Antoine,  
 Tailler du buis en croix dans un jardin de moine !  
 Je serais vertueux ? Mais j'en deviendrais fou !  
 C'est un sang violent qui me gonfle le cou...  
 La boisson est vraiment trop fade pour mes lèvres ;  
 Il me faut l'âpre vin, le vin de feu, les fièvres...  
 Je sais par cœur ces mots qui terminent vos *Songes* :

« *Famille... amour... patrie... autant de gais mensonges* »...  
 Eh bien, en écrivant ces livres si maudits,  
 Vous ne songiez donc pas que vous aviez un fils ?

Le père est désespéré. Orfinio, resté seul, débite avec une sorte de rage un court monologue à la Hamlet où il expose sa nouvelle philosophie du mal :

L'avenir est à moi ; quant au passé, qu'importe ?  
 Je n'ai plus qu'un mépris superbe et triomphant  
 Pour mes naïvetés et mes respects d'enfant ;  
 J'en voudrais effacer la trace, ou que je meure !  
 A tout prix ! Malgré tout ! En un jour ! En une heure !

Les cloches sonnent l'angelus. Stellina sort de la villa, se rendant à l'église. Orfinio se place devant elle et cherche à lui conter fleurette. Mais le blanc agneau préfère aller prier. Le jeune homme remet son entreprise à une autre fois, et comme à ce moment Angela l'appelle, vite il tourne ses désirs vers elle :

... A parler vous m'invitiez vous-même :  
 Eh ! bien, donc, Angela, je vous aime... je t'aime !

Et il cherche à la saisir. « Ce rêve odieux... Il est fou ! », s'écrie la noble femme. Camilla, qui a suivi la scène sans être aperçue, accourt. Elle s'écrie, au paroxysme de la fureur :

A genoux ! à genoux, ruffian ! ou je te tue ! —  
 Tais-toi ! Que ton regard ne cherche plus le sien !  
 Si mon chien la mordait, j'étranglerais mon chien !  
 Et toi... Le misérable ! — Ah ! madame, madame !  
 J'ai tout entendu, là ! Pardon, ô sainte femme !  
 Aux êtres tels que vous les êtres tels que nous  
 Portent toujours malheur ! Pardon à deux genoux !  
 C'est ma nouvelle honte et c'est la plus amère !  
 — Allons, viens avec moi, bandit ! Je suis ta mère !

Lorsque commence le quatrième acte, il y a un an que cette scène s'est passée. Dans l'intervalle, Orfinio est devenu

soldat ; il s'est bien battu contre les Turcs, on veut lui faire honneur, et il est nommé commandant du Lido, où l'on craint le retour de la flotte turque, arrêtée momentanément par lui. La reconnaissance de la République, qui lui a donné en outre un palais, s'applique aussi à la mère du héros. Les plus pures et plus nobles femmes de l'État, Angela, Stellina, quelques autres encore, étendent sur le front de Camilla, au nom de Venise, le voile blanc qui est le signe de sa réhabilitation. Ces saintes femmes embrassent la pécheresse, et, faisant allusion au danger qui va renaître, lui disent :

Si votre fils ajoute à sa gloire première,  
S'il est vainqueur, soyez fière, et s'il meurt, plus fière !

Tout le monde quitte le palais d'Orfinio, où le Sénat vient de lui rendre hommage, et le triomphateur du jour reste seul. Franco, le traître du drame, se glisse auprès de lui. Orfinio, dans la dernière année, n'a pas seulement livré des batailles ; il a aussi vécu follement, dissipé la fortune de sa mère et fait des dettes. Les créanciers veulent être payés sur-le-champ. Malheur à lui s'il ne peut s'acquitter ! Les noms de ses garants, sur ses billets, sont faux. Or, le Conseil des Dix est un tribunal qui ne plaisante pas : la prison, la torture, la mort, telle est la gradation de ses peines. Orfinio reste anéanti. Mais son tentateur sait un moyen :

... Il faut épargner à Venise,  
Aux femmes, aux enfants, les horreurs d'un assaut ;  
Ce n'est pas trahison ! C'est sagesse ! Il le faut !

Pour cela, Orfinio n'a qu'à dire à Franco le mot de passe. Les Turcs lui paieront quatre millions de florins d'or. Après avoir d'abord violemment protesté qu'il n'en ferait rien, sa conscience vacille : « Soit !... Mais... à rien je ne m'engage », conclut-il. Resté seul, il se livre à un long monologue où il s'enfonce désespérément dans l'idée de son crime et s'en

absout à l'avance. Angela, Stellina, Camilla, cachées chacune derrière un autre rideau, et l'Arétin, l'ont entendu. Ils se précipitent dans la salle. Ils étourdissent Orfinio de leurs objur-gations. Mais il s'opiniâtre dans sa résolution : il livrera Venise aux Turcs. Sa mère arrache de son front le voile d'honneur dont on l'a parée : « Tu restes le fils de la ribaude, s'écrie-t-elle, et moi la mère du traître ! » L'Arétin, lui, conjure, implore, flatte. « Vous n'êtes plus mon père ! », répond Orfinio. « Alors, je suis ton juge ! », s'écrie l'Arétin, et il lui sert aussitôt un discours magnifique sur l'amour de la patrie et la noirceur de la trahison. Orfinio ricane :

Brutus aurait déjà tué son fils...

Vous, vous n'oserez pas ! Je le vois, c'est certain !

Vous n'êtes pas Brutus, vous êtes l'Arétin !

Ah ! geint celui-ci avec contrition,

Cet homme sans pitié, sans honneur et sans loi,

C'est mon crime vivant qui marche devant moi !

Orfinio continue à ricaner et à blasphémer. L'Arétin alors lève son poignard et frappe : « J'ai fait ce monstre : je le tue !... J'ai donc tué... mon fils ». « Père, tu l'as sauvé ! », répond Orfinio mourant.

« Père, tu l'as sauvé ! » Cela rappelle le : « Elle est jugée ! Elle est sauvée ! » qui termine la première partie de *Faust*. Comment Henri de Bornier a-t-il pu avoir l'imprudence d'évoquer le souvenir de ce dénouement sublime ? A-t-il prétendu qu'on appliquât à son œuvre cette mesure gigantesque ? Mais elle est trop petite même pour l'aune d'un marchand forain.

Le premier acte est complètement superflu. Les histoires des années d'antan, qu'on y récite, peuvent aussi bien être racontées dans le second acte. Bayard y apparaît en noble inconnu ; il débite sa petite tartine contre la pornographie, et disparaît pour toujours. La conversion de l'Arétin est miraculeusement subite : jamais un Saül ne s'est transformé si rapidement en un saint Paul. L'amour d'Orfinio pour sa mère

adoptive est une invention aussi choquante que saugrenue. Les transformations de caractère de ce fabuleux jeune homme vous coupent la respiration. La lecture d'un seul livre immoral fait de lui un scélérat diabolique convaincu. Cela ne l'empêche pas d'être un héros guerrier modèle. L'idée de la trahison soulève d'abord son horreur. Quelques mots de persuasion suffisent cependant à changer ses dispositions. Il se complaît cyniquement dans le rôle de traître. Le coup de poignard de son père lui inculque soudain de nouveau les meilleurs principes, et il meurt avec un cri édifiant, en état de grâce, espérons-le. Combien puérils sont le brusque surgissement de Camilla, l'histoire des billets de Franco, les oreilles tendues derrière les rideaux, c'est ce qu'il est inutile de démontrer. Et ces venues et départs commodes des personnages, suivant les besoins de l'auteur ! Même en rêve, on ne voit pas ces choses-là. Les effets auxquels recourt Henri de Bornier sont les plus vieux et les plus usés de la scène : entrées d'ambassadeurs, sérénades avec accompagnement de luths, cloches du soir et crépuscule, fêtes vénitienes populaires. La lutte de la mère adoptive et de la vraie mère pour l'enfant est prise, transportée du masculin au féminin, au *Fils naturel* de Dumas fils. Une fille dont le fils efface la honte, cela se trouve dans *Le Fils de Coralie*, d'Albert Delpit. Le père qui tue son fils pour empêcher sa trahison rappelle, malgré une légère transposition des rôles, la scène capitale du drame de M. François Coppée, *Pour la Couronne*. Un véritable habit d'arlequin, fait d'un tas de morceaux de chiffons cousus ensemble !

Tel est le travail qu'a réellement accompli le vicomte Henri de Bornier. Quant à ce qu'il a voulu, c'est autre chose. Il a voulu combattre la littérature pornographique, et montrer l'hérédité du vice. Eh bien ! moi, je passe pour un des combattants acharnés contre la pornographie, et j'ai dû accepter en souriant les épithètes aimables dont on m'a honoré à ce sujet : bégueule, philistin, ennemi de l'art, même

tartuffe. Cependant un pareil compagnon de lutte m'inquiète. Si Henri de Bornier avait voulu parodier nos efforts, il n'aurait pu s'y prendre autrement. Celui qui excite, à l'aide de la plume ou du crayon, les désirs les plus grossiers de l'homme, celui-là empoisonne la jeunesse et émascule les peuples, c'est incontestable ; mais les choses ne se passent pas comme nous les montre l'auteur du *Fils de l'Arétin*. On n'a jamais vu un jeune homme qui, pur le matin comme une hermine, ouvre ensuite un livre corrupteur, et, le soir arrivé, se trouve transformé en un gibier de potence qui raisonne sur les droits et la beauté du crime, et veut violer sa mère adoptive. Une fable qui exagère si niaisement et simplifie si puérilement, produit, par suite de son impossibilité évidente, un effet drôle et met les rieurs du côté du vice.

Et pire encore est la façon dont Henri de Bornier abuse de la théorie de l'hérédité. Le fils de l'Arétin se persuade *mordicus* qu'il doit être un gredin, parce qu'il est né l'année où a paru ce livre infâme, les *Songes de l'Arétin*. Il n'est pas invraisemblable que le fils d'un bandit et d'une fille ne deviendra pas non plus grand'chose de bon. Le loup n'engendre pas de moutons, a dit, longtemps avant Ibsen, la sagesse des nations. Mais l'exemple allégué par Henri de Bornier ne prouve pas la justesse du proverbe. Son Arétin peut, avant l'ouverture du drame, avoir été un assez mauvais drôle ; il peut, même au premier acte, être un peu paillard et vaniteux ; mais, dans les trois derniers actes, il est le repentir et l'expiation incarnés, il dégoutte de vertu au point d'inonder le parquet. Celui qui ressemble à un pareil père a des chances raisonnables d'être un jour canonisé. Impossible de s'imaginer des conditions héréditaires plus brillantes que celles d'Orfinio !

En vérité, une partie de l'instruction élémentaire des poètes mineurs devrait consister à leur inculquer de ne pas jouer à tort et à travers avec les théories scientifiques. Entre leurs mains, elles sont plus dangereuses que les allumettes.



### III

#### BRIEUX

##### *L'Évasion.*

Cependant les poètes dramatiques mineurs ne veulent pas renoncer à ce jeu déplaisant et dangereux. Il les attire irrésistiblement, et ils s'y brûlent grièvement. L'exemple de MM. Brieux et François de Curel le démontre.

Examinons d'abord le cas Brieux. Celui-ci s'est cru obligé de dire aussi son petit mot sur la question de l'hérédité traitée par Henri de Bornier dans *Le Fils de l'Arétin*, et de proclamer aussi de son côté, à cette occasion, la « banqueroute de la science ».

Il y a quelques années, le vertueux M. Ferdinand Brunetière, auquel les vices de son prédécesseur avaient valu la direction de la *Revue des Deux Mondes*, découvrit que la science avait fait banqueroute. Des prêtres de toutes les confessions l'avaient, il est vrai, affirmé déjà antérieurement ; mais on ne les avait pas crus, parce qu'ils avaient un intérêt de boutique à répandre des bruits défavorables sur la solvabilité d'une maison rivale. M. Brunetière, par contre, était un témoin irrécusable : quand il affirmait que la science avait suspendu ses paiements, c'est que cela était vrai. M. Brunetière avait adressé à la science toutes sortes de questions qu'elle avait laissées sans réponse. Ou, pour conserver l'image commerciale choisie par M. Brunetière, il a tiré sur elle des lettres de change qui lui sont revenues impayées. Un commerçant

ne conclura pas aussitôt de là à la banqueroute. Il dira : « Mon cher monsieur Brunetière, si j'é mets un chèque sur une banque et si la banque ne le paye pas, cela peut tenir à deux raisons. Ou la banque ne remplit pas son obligation, et alors elle fait banqueroute; ou je n'ai pas de compte à la banque, et alors ce n'est pas la banque qui fait banqueroute, c'est moi qui suis un escroc ».

M. Brunetière a émis des chèques, sans avoir de compte. Il est un type de cette ignorance orgueilleuse infiniment pire que l'ignorance honnête et rougissante des illettrés. Il s'est acquis péniblement, en lisant ou peut-être en feuilletant simplement les livres, une science toute formaliste de mandarin, qui consiste dans la connaissance des anciens et des nouveaux rhéteurs et amuseurs, et il se croit un savant sérieux parce qu'il peut réciter par cœur des passages de Bossuet et raconter à peu près l'intrigue du *Philosophe sans le savoir*, de Sedaine. C'est ainsi qu'un Chinois se tient pour savant, quand il sait par cœur le *Livre des trois Signes* tout entier et une partie des *Kings*. Et, d'une façon, le Chinois a raison de croire à sa science, car elle lui vaut des boutons de différentes couleurs, voire des plumes de paon et des casaques jaunes, et elle peut le mener jusqu'à l'Académie de Hanlin. Elle a effectivement mené M. Brunetière jusque-là. Quoi d'étonnant qu'il se soit cru autorisé à traiter la science, la véritable, comme son égale? La main sur ce catalogue de cabinet de lecture de province renfermant des romans démodés, des pièces de théâtre disparues de la circulation et des journaux oubliés, où il a puisé son érudition, il se planta audacieusement en face de la science et lui cria : « Quelle est la raison dernière de toutes choses? Quelle est l'origine de la vie? Comment naissent les idées et les sentiments? Que devient notre *moi* conscient après la désagrégation du corps? Pourquoi nous éveillons-nous à la conscience, si nous ne devons pas être immortels? ». La science a une tâche trop sérieuse à remplir, pour s'arrêter aux questions

intempestives du premier bel esprit venu. Elle étudiait tranquillement la nature des rayons Rœntgen, l'antitoxine des maladies contagieuses, et le compagnon obscur de l'étoile double de Sirius. Elle ne donna pas de réponse au grand connaisseur des *Trois Mousquetaires*. Alors M. Brunetière triompha : « Eh ! eh ! ma chère science, tu as fait banqueroute ! Tu ne sais rien. La foi, au contraire, sait tout, et je veux te dire ce qu'elle enseigne : La raison dernière de toutes les choses est la volonté de Dieu. Nous pensons et sentons par l'action du Saint-Esprit ; après notre mort nous allons, selon nos œuvres, en purgatoire, en enfer ou en paradis, et notre âme, par la grâce de Dieu, est immortelle. Ah ! »

C'était renversant, en effet. Aussi M. Brunetière eut-il un immense succès. Les prêtres de toutes les confessions l'applaudirent. Les douairières du faubourg Saint-Germain pleurèrent d'attendrissement. Tous les gens du monde et les beaux esprits qui avaient puisé, comme M. Brunetière lui-même, leur instruction dans la lecture des romans et des faits divers des feuilles boulevardières, furent enchantés. Ils avaient conquis aux yeux du monde, peut-être même à leurs propres yeux, un accroissement de valeur extraordinaire. Leur effroyable ignorance, jadis une honte, était devenue soudain un mérite. Ils avaient dû, auparavant, dissimuler avec effort qu'ils ne soupçonnaient rien des grands processus de l'univers et de leurs lois, et que leur cerveau de crétin était d'ailleurs incapable de les comprendre ; ils avaient même dû feindre de l'intérêt pour les découvertes des chercheurs et de l'estime pour ceux-ci. Maintenant, ils pouvaient rejeter leur dissimulation pénible ; maintenant, ils pouvaient proclamer triomphalement leur indifférence bestiale à l'égard de tous les mystères de la nature. Maintenant, ils pouvaient se vanter qu'un ongle d'Yvette Guilbert les intéressait plus que tous les professeurs chauves de toutes les facultés réunies, que pour eux une historiette épicée de la *Vie parisienne* était à cent coudées au-dessus des

*Éléments des quaternions* de sir W. Rowan Hamilton, et qu'ils n'avaient jamais perdu, à visiter une collection paléontologique, une après-midi qu'ils pouvaient consacrer à un concours hippique. M. Brunetière devint une des plus brillantes personnalités de Paris, et il put s'imaginer, aux heures de folie des grandeurs compréhensible et partant excusable, qu'il avait presque atteint à la gloire de Coquelin Cadet.

Une pareille fortune ne pouvait qu'enfiévrer tous les ambitieux qui rêvent la conquête de Paris. Ils se précipitèrent tous en vue d'obtenir, dans cette banqueroute, une place de liquidateur de la masse. L'un des plus ardents sollicitateurs fut M. Paul Bourget, à qui la place fut presque aussi profitable qu'à M. Brunetière lui-même. Ce fut un trait infiniment distingué, chez un écrivain, que d'exprimer à la science le mépris qu'elle mérite et de faire à M. le curé une concurrence que celui-ci a trouvée parfois quelque peu indiscrete.

M. Brieux conçut l'idée assez naturelle d'exploiter aussi, de son côté, la veine d'or découverte par M. Brunetière, veine qui avait été déjà propice à plusieurs romanciers, et, conformément à son regrettable penchant, il l'exploita sur la scène. Avec l'audace tranquille d'un vrai « prospecteur », comme disent les Anglais (c'est-à-dire d'un chercheur de gîtes d'or), il se mit à écrire *L'Évasion*, qui eut les honneurs du Théâtre-Français. Pour marcher à coup sûr, M. Brieux appela à son secours, outre M. Brunetière, un second patron : dans une absurde divagation, qui par sa forme tient à peu près du roman, *Les Morticoles*, M. Léon Daudet a peint les plus éminents médecins de Paris comme des imbéciles ignorants, des assassins, des voleurs et des maîtres-chanteurs, des coquins fieffés, des menteurs, des saltimbanques, membres en outre d'une association criminelle secrète. Le livre fit parler de lui, comme tout papotage littéraire qui attaque avec une fureur aveugle des individus ou toute une classe professionnelle. Le doux public a en lui assez de la nature d'une concierge, pour

toujours se réjouir lorsque l'on dit du prochain des choses effrayantes. M. Brioux introduisit donc prestement dans sa banqueroute de la science un peu de *Morticoles* aussi, et, avec ces divers éléments, pétrit la pâte dramatique suivante.

Le docteur Bertry, un « prince de la science », a un fils adoptif, Jean Belmont, et une fille adoptive, Lucienne. La jeune fille est l'enfant naturel d'un frère de Bertry et d'une pécheresse de profession, heureusement morte de bonne heure; le jeune homme est le fils d'un aliéné qui s'est brûlé la cervelle dans un accès de mélancolie, alors que Jean n'avait que trois ans. Le docteur Bertry consacre sa vie à étudier l'hérédité. Il a écrit sur ce sujet — ou plutôt dicté — des livres fondamentaux. Lucienne a été son secrétaire. Sa plume a dû cent fois répéter l'assertion que l'enfant suit nécessairement la voie des parents et ne peut échapper à cette fatalité. La méchanceté de camarades d'école lui a dévoilé l'histoire de sa mère. Elle sait donc qu'elle est la fille d'une cocotte, et le verdict de la « science » du docteur Bertry lui fait connaître qu'elle doit, en conséquence, devenir elle-même une cocotte. D'autre part, Jean sait aussi que son père s'est suicidé, et comme il connaît également à fond les ouvrages célèbres du docteur Bertry, il est fermement convaincu qu'il est condamné à se brûler, tout jeune, la cervelle. Les deux infortunés sont enfermés dans leur destinée comme dans une prison, et c'est le docteur Bertry qui en a la clef.

Jean et Lucienne, vivant dans la même maison, s'aiment. Ils se l'avouent dans une heure de désespoir, mais seulement pour déplorer leur sort. « Je suis, par ma naissance, vouée au mal », sanglote Lucienne. « Et moi, par la mienne, je suis condamné à une mort violente prématurée », gémit Jean. « Nos malheurs sont les mêmes malheurs, notre vie est perdue », gémissent-ils tous deux à l'unisson. Mais voilà qu'il leur vient simultanément une idée heureuse. « Eh bien! si nous essayions de briser nos chaînes? Nous sommes en prison...

Evadons-nous ! Sauvons-nous par la résolution de notre jeunesse et la force de notre amour ! » Jean ouvre son cœur au père de Lucienne et lui demande la main de celle-ci. Le père la lui accorde avec le plus grand plaisir et fait part à son frère de sa résolution. Le docteur Bertry lève les bras au ciel : « Mais tu es fou ! Avant un an, Jean se sera suicidé, et Lucienne — mais j'aime mieux me taire ! » — « Comment oses-tu affirmer cela ? », s'écrie le frère révolté. — « La science », réplique Bertry. Et alors vient la tirade en vue de laquelle a été écrite la pièce. Le frère se campe en face du « prince de la science » et le sermonne de telle façon, que la grosse cloche du Sacré-Cœur expiatoire de Montmartre, la Savoyarde muette, serait capable de retrouver sa voix et de se mettre à bourdonner de plaisir. « Ta science ! Charlatanisme et sottise ! Rien de plus ! Vous autres, savants, vous répandez seulement la terreur autour de vous. Vous empoisonnez la vie des hommes. Qu'avez-vous trouvé ? Quelques bacilles. Vous avez inoculé aux hommes l'épouvante du bacille ». — « Elle vaut mieux que la crainte de l'enfer, dont votre foi terrorise l'humanité ». — « Non. La crainte de l'enfer a retenu les hommes de faire mal. L'épouvante du bacille n'a jamais empêché une mauvaise action. » Jean et Lucienne supplient le docteur Bertry de consentir à leur union. Il refuse net. « En ce cas je me tuerai, je le jure ! », s'écrie Jean. « Je cède », murmure en bougonnant le savant, « mais seulement sous ta menace ». — « Nous nous évaderons de cette prison, malgré vous, le geôlier ! », s'écrient avec joie les deux jeunes gens, et le rideau tombe.

Jean et Lucienne sont mariés. Ils vivent à la campagne, dans la propriété de Jean, que celui-ci a négligée jusqu'ici, vu sa conviction qu'il se tuerait bientôt. Il trouvait avec raison qu'il était complètement inutile, étant donnée cette perspective, de s'imposer le moindre effort. Maintenant il se consacre avec une telle ardeur à la culture de ses vastes terres, qu'il en néglige jusqu'à un certain point sa jeune femme.

Quelques connaissances de Paris viennent le voir. Entre autres Paul de Beaucour, qui a fait jadis la cour à Lucienne, mais ne l'a pas épousée, parce que ses parents se sont opposés à son mariage avec la fille d'une cocotte. A présent il l'entreprend de nouveau. Il s'offre à lui donner des leçons de vélocipède. Elle accepte. Aux premiers tours elle tombe, naturellement, et dans les bras de Paul, sur sa poitrine. Leurs lèvres se trouvent dans le baiser qui, à la scène, a une signification symbolique extrême. A ce moment, arrive Jean. Il remarque le trouble profond de Lucienne, le départ rapide de Paul. Sa méfiance s'éveille. Il presse sa femme ; elle avoue. « Je devais m'attendre à cela ! », échappe-t-il à l'époux exaspéré. « Tu as lâché le mot irréparable ; tu as tué notre amour », répond Lucienne. Et Jean implorant avec repentir son pardon, elle continue d'un ton farouche : « Ma mère revit en moi. Je ne puis être autre chose qu'une fille. Ma volonté est plus faible que ma fatalité ». Le docteur Bertry entre. Elle lui crie : « Vous triomphez sur toute la ligne ! » Puis elle s'enfuit comme une folle furieuse.

Elle retourne dans la maison de son père adoptif. Jean aussi se réfugie auprès de lui, mais le docteur Bertry essaie en vain de réconcilier les époux. A une soirée apparaît Paul de Beaucour qui assiège Lucienne plus vigoureusement que jamais. Elle consent à se donner à lui, s'il veut abandonner sa femme — car il est marié — et partir avec elle. Mais cela semble à Paul trop aventureux. Au lieu de l'enlèvement à la vieille mode, il lui offre des rendez-vous plus pratiques dans un agréable entresol bien meublé. « Lâche ! Misérable ! Pouah ! », lui crie-t-elle. « Vous êtes une coquette ! », réplique Paul avec colère, en cherchant à mettre la main sur elle. Lucienne crie au secours. Jean paraît, la serre dans ses bras. Paul marmotte quelque chose d'une satisfaction qu'il offre. Mais Jean se contente de lui montrer la porte.

Mari et femme sont de nouveau réconciliés. Le resteront-ils ?

Le docteur Bertry entre. Il est atteint d'une maladie de cœur incurable. Il la dissimule. Si, en effet, il ne peut se soulager lui-même, comment ses malades auront-ils confiance en son infailibilité? Dans son désespoir et son angoisse de la mort, il est sur le point de consulter un vieux berger qui a accompli sur son valet de chambre une cure de sympathie. Son orgueil seul le retient de ce dernier ridicule. Au milieu de la fête il a eu un nouvel accès auquel il a failli succomber. Il est tout brisé et anéanti. « On ne m'a pas vu, je l'espère? Non? C'est bien. Qui me secourra? Qui? Me voilà maintenant aussi ridicule que mes malades! Ah! si je croyais en Dieu, je me mettrais à genoux pour lui demander un miracle. Mais je n'y crois pas! Je ne crois même plus à la science. Nous ne savons rien, rien, rien! Nous n'avons rien trouvé... que des mots. » A ce moment tout l'entourage se précipite avec empressement vers le mourant. « Regarde ces enfants. Dis-leur que tes affirmations étaient hasardées », insiste son frère. « Oui, oui, dites qu'elles sont vaines, vos théories désolantes; dites-le pour que je me sente délivrée de la fatalité qui pesait sur moi; pour que je me croie responsable et libre », supplie Lucienne. « Ne les répétez plus, vos maximes de désespoir, je vous en supplie au nom de tous les malheureux sur lesquels pèse l'inquiétude d'une hérédité douteuse », impløre Jean de son côté. Et le docteur Bertry conclut d'une voix expirante : « Mon orgueil a failli vous perdre... Je vous demande pardon ».

A côté de cette action, — si l'on peut donner ce nom à cet alignement puéril des situations dramatiques les plus usées, — il y a deux sortes d'épisodes. Le docteur Bertry est un cabotin selon le cœur d'Édouard Pailleron. En arrière, il débîne ses collègues. Il se fait faire une réclame furibonde par les journaux; il rédige ses propres panégyriques. Il intrigue pour attrapper la cravate de commandeur de la Légion d'honneur. Il est d'une ignorance pompeuse qui se dissimule derrière un nuage de mots à sonorité scientifique, dépourvus de signification. Il se moque



cyniquement de ses malades et de ses élèves. Il est entouré de jeunes faiseurs dignes de lui. Un brave médecin de province de la vieille école, qui prescrit honnêtement des simples et des fomentatifs, forme une sorte de contraste avec le charlatan de haut vol. Il n'en est pas moins, lui aussi, un dupeur, car il vit d'une profession à laquelle il ne croit pas. « De la foi dans la médecine, je n'en ai plus guère, et je vais vous dire pourquoi... je n'ai pas pu empêcher mon fils unique de mourir à dix-sept ans. »

Je ne m'arrête pas aux *Morticoles* ; je les abandonne à M. Brieux. Les insinuations malicieuses et les railleries sur le compte des médecins sont aussi vieilles que la médecine. Molière les a produites sur la scène plus heureusement que M. Brieux. Les plaisanteries imaginées ou recueillies par celui-ci sont niaisées et peu caractéristiques. S'il me l'avait demandé, j'aurais pu lui en conter un grand nombre d'infiniment meilleures, dont nous riions entre camarades, en attendant, à la clinique, l'heure de la visite. Qu'il y ait aussi parmi les médecins des charlatans et des vaniteux, des marchands d'orviétans et des cabotins, qui le nie ? Et que la médecine n'ait pas banni du monde la mort, c'est là une vérité affligeante qu'aucun médecin n'a encore contestée. « *Contra vim mortis non est medicamen in hortis* », dit le vieil adage de l'École de Salerne. Il était réservé à M. Brieux de présenter, comme le dernier mot de la sagesse moderne la plus piquante, l'idée exprimée, il y a sept siècles, par cet hexamètre latin tant soit peu barbare.

Mais, comme je l'ai dit, tout cela est accessoire. La chose essentielle, c'est la banqueroute de la science. Comment l'auteur de *L'Évasion* la prouve-t-il ? Par l'erreur criminelle du docteur Bertry, qui condamne au péché la fille d'une pécheresse, au suicide le fils d'un suicidé, et amène ainsi presque lui-même la catastrophe qu'il prophétise.

M. Brieux n'a aucune idée du sujet sur lequel il a osé

rationner pendant trois actes. Pas un seul savant au monde n'a jamais soutenu les affirmations insensées mises dans la bouche du docteur Bertry. Précisément la prostitution est un phénomène dans lequel les conditions économiques et sociales ont fréquemment une plus grande part que les causes biologiques ; ce phénomène ne peut donc avoir qu'assez rarement quelque chose à démêler avec l'hérédité. Il n'y a pas non plus de médecin aliéniste pour assurer d'une façon certaine que le fils d'un suicidé deviendra également un suicidé ; le spécialiste sait en effet que même dans les cas où l'on hérite de la dégénérescence, les enfants peuvent montrer de tout autres formes de dégradation organique que les parents. L'hérédité complètement semblable, « homologue », est même directement l'exception. Ce qui est la règle, c'est la transformation des maladies et des troubles héréditaires en une forme différente de la forme parentale ; en outre, il est fréquent que l'hérédité pathologique saute une génération. Mais M. Brieux ne sait rien de tout cela. Il n'a pas non plus pris la peine de l'apprendre. Et à quoi bon ? N'est-il pas beaucoup plus facile de bavarder en l'air et de remplacer la conscience, l'estime de soi-même, le talent, par une spéculation grossièrement habile sur les faiblesses communes des spectateurs ?

*Les trois Filles de M. Dupont.*

La banqueroute de la science, l'hérédité des maladies et des vices, ne sont pas les seuls problèmes que M. Brieux ait entrepris de traiter dramatiquement.

Ici je voudrais dire un mot sur les auteurs de pièces à problèmes en général, qu'il ne faut pas confondre avec les pièces à thèses. La différence consiste en ce que l'auteur d'une pièce à thèse, comme nous l'avons vu à propos d'Alexandre Dumas fils, a une solution déterminée pour un cas donné, et prêche sous forme dramatique cette solution comme la seule juste.

L'auteur d'une pièce à problème, au contraire, introduit dans son œuvre quelque question du jour, scientifique, morale ou sociale, dont il ne s'est nullement rendu maître et pour laquelle il n'a aucune solution à proposer. Son but, en procédant ainsi, est de donner à sa pièce le piquant de l'actualité, et de se donner, à lui-même, l'apparence d'un penseur.

Ah! la pose insupportable!

Il y a un sens profond dans cette dénomination d'« artistes » que s'attribuent les écuyers des cirques, les acrobates et les baladins des théâtres de foire. Ils sont « les » artistes, les seuls, sans épithète. Ils incarnent le célèbre principe de « l'art pour l'art ». Ils veulent simplement montrer qu'ils peuvent faire des choses au-dessus de la portée d'un enfant ordinaire des hommes. Ils veulent tout bonnement « épater » et délasser l'infortuné contribuable, qui, après les émotions et la mauvaise humeur provoquées par la lecture de son journal, se réfugie vers eux pour se reposer un moment ; ils ne veulent pas lui occasionner de maux de tête, en le forçant à penser.

Combien il est regrettable que les gens de théâtre qui se sont détachés de la poésie et de la littérature, ou qui n'ont jamais eu rien de commun avec ces arts peu lucratifs, ne prennent pas exemple sur leurs grands confrères les « artistes » ! Ils devraient aspirer à être comme ces grands enfants. Ils devraient écrire des pièces étincelantes et gaies comme les courtes jupes transparentes et pailletées des écuyères qui crèvent des cerceaux, ou étonnantes et niaises comme la pyramide humaine des acrobates japonais. Ils devraient nous donner des farces où l'on hennit et se tord, ou des opérettes que dès les entr'actes on peut déjà fredonner, ou des féeries comme *La Poudre de Perlinpinpin*. Ce genre de pièces ne provoque pas de travail cérébral malsain et ne déroule pas de longues chaînes d'idées dont les entrelacements menacent d'étrangler la gaieté innocente. Cela, c'est « l'art pour l'art », sans fausses prétentions. Les dramaturges de la

catégorie des « artistes » agissent de façon blâmable, quand ils prennent des mines importantes et froncent d'un air pensif le front. Ce jeu de physionomie ne convient pas à leur genre de beauté.

M. Brieux appartient à cette espèce de dramaturges à problèmes sans mandat. Il n'est pas spirituel, et s'en vante. Il dédaigne l'esprit, qui le lui rend avec usure. Il procède toujours avec un sérieux terrible, et c'est là son seul humour. C'est un athlète qui soulève d'énormes poids ; mais ces poids sont en carton, et si négligemment collés, que l'on aperçoit par les jointures des coins l'intérieur en papier.

Le problème qu'il s'est proposé de traiter, dans *Les trois Filles de M. Dupont*, c'est celui de la situation économique et morale de la femme dans la société française, et en particulier celui de la dot.

M. Dupont est un petit imprimeur d'une ville de province, qui s'honore aussi d'un banquier, M. Mairant. M. Dupont a, de deux mariages, trois filles. L'aînée, Angèle, a eu une histoire malheureuse. A dix-sept ans elle a commis une faute dont les suites ont permis à la vertu sévère de son père de la chasser de chez lui. La pauvre créature, que ne retint aucune main secourable, continua à glisser sur la pente rapide, jusqu'à ce qu'elle arriva à la situation d'une cocotte en règle, situation qu'elle occupe toujours et qui lui a procuré une belle aisance. Cette aventure remonte à dix-huit ans avant l'ouverture de la pièce. La seconde demoiselle Dupont, Caroline, maintenant âgée de trente-quatre ans, n'a pu, par suite de l'accident de sa sœur aînée, et plus encore à cause de sa dot insuffisante, trouver de mari ; elle est devenue une bigote revêche et maussade à charge à elle-même et aux autres. La troisième fille est la belle Julie, jeune, intelligente, brillante, et qui approche de ses vingt-quatre ans. Elle n'a qu'un tourment : la crainte d'avoir à partager le destin de sa sœur Caroline.

Les Mairant sont en possession d'un fils, Antonin, le fils unique habituel des ménages français. Le jeune monsieur a vécu quelque peu gaiement, mais le temps est venu pour lui de se rasseoir et de fonder une famille. Il passe pour un grand parti : d'abord à cause de la banque paternelle, dont il est l'associé en attendant qu'il en devienne le directeur ; ensuite à cause d'un oncle à héritage qui doit lui laisser quelques centaines de mille francs. Ce que le monde ignore, c'est que la Banque Mairant est à la veille de la faillite, et que l'oncle à héritage a perdu toute sa fortune dans le krach du Panama. Si la famille fait tous ses efforts pour marier M Antonin, c'est qu'une dot aussi arrondie que possible lui est indispensable, à lui et aux siens. La petite ville n'offre pas beaucoup de choix. Les yeux des parents tombent nécessairement sur M<sup>lle</sup> Julie Dupont, dont on croit le père à l'aise. Il a hérité son imprimerie de son père, il possède une villa d'un aspect assez imposant, entourée d'un grand jardin, et a toujours sévèrement défendu à sa Caroline de laisser savoir qu'elle livre à bas prix des peintures sur porcelaine à un magasin. La vérité est que M. Dupont file, lui aussi, un très mauvais coton. Son imprimerie ne lui rapporte à peu près rien, sa villa est située trop près d'un cours d'eau et est menacée par les inondations. S'il pouvait renouveler l'outillage vieilli et sans valeur de son imprimerie, s'il était chargé des travaux de la préfecture, il se remettrait à flot. Un crédit un peu fort à la Banque Mairant lui fournirait les moyens des acquisitions projetées ; l'oncle à héritage, qui fréquente la préfecture et y a de l'influence, pourrait lui procurer les commandes désirées. Il voit donc, lui aussi, le salut dans une alliance avec les Mairant. Antonin et Julie ont été tout récemment présentés l'un à l'autre à un bal. Ils ont immédiatement fait un petit assaut de flirt. Il y a eu une vigoureuse attaque et une insuffisante défense entre deux portes. M. Dupont, qui veillait, en a vu assez. Au début de la pièce, il peut donc préparer sa

femme à recevoir sûrement la visite des Mairant, qui viendront demander pour Antonin la main de leur Julie.

A présent il s'agit de se comporter en père de famille conscient de ses devoirs. Il faut jeter à pleines mains de la poudre aux yeux des demandeurs en mariage, et la famille entière doit coopérer à cette manœuvre. La pauvre Caroline, trop inélégante et trop disgracieuse pour être montrée avantageusement aux visiteurs attendus, doit se retirer dans sa chambre. On ordonne à Julie, sous prétexte d'une invitation à un bal imaginaire, de mettre sa robe de bal décolletée, dont la force attractive s'est déjà fortement affirmée sur Antonin, qui s'enflamme facilement à la vue d'une peau blanche et fraîche. Mme Dupont a fait placer toute ouverte sur le piano une partition de Richard Wagner, qui fait horreur à Julie, et renforcer par une lampe que l'on n'allume jamais, le modeste éclairage habituel du salon. M. Dupont remplace, sur le guéridon, les cartes de visite des petits bourgeois de sa connaissance par celles des personnes les plus distinguées de la ville, dont il a eu la commande. Il enjoint rudement à sa femme, qui, dans cette communauté matrimoniale, représente l'honnêteté apeurée par l'idée de la ruse et de la déloyauté, de jouer la surprise à l'arrivée des Mairant. Il lui explique qu'il veut exiger pour Julie le régime de la communauté, afin qu'elle ait plus tard sa part de l'héritage de l'oncle ; mais que, pour l'obtenir, il commencera, au contraire, par demander la séparation de biens sous le régime dotal. Après que tout est ainsi préparé pour la réception de l'ennemi, on daigne enfin faire une communication à Julie. Elle élève quelques timides objections. Elle ne connaît pas M. Antonin, elle ne l'a vu qu'une seule fois. Il ne lui déplait pas, mais elle ne l'aime pas. « Tout cela, ce sont des balivernes », l'interrompt sévèrement son père, et il explique avec autorité que l'amour n'a rien à voir dans le mariage, que le mariage est une affaire, et qu'il faut tâcher de rendre cette affaire aussi profitable que possible.

On sonne. Ce sont les Mairant. M. Dupont disparaît du salon avec sa femme et sa fille : il est meilleur genre de faire attendre quelques minutes les visiteurs. M. et M<sup>me</sup> Mairant ont le temps de faire leurs petites observations et d'échanger leurs impressions. Dans ce ménage, Madame est la forte tête, l'homme d'affaires, le débrouillard ; Monsieur, la poule mouillée, honnête au fond, qui subit humblement la supériorité de son épouse. Le salon des Dupont lui impose, à lui ; à elle, non. Elle voit vite clair au travers des petites ruses. « Cette lampe n'est jamais allumée ! Ces cartes de visite ont été placées là à notre intention ! Tu le vois bien : elles sont toutes neuves, tandis qu'en dessous se trouvent les vraies cartes jaunies du cordonnier et du tailleur. Ils vont jouer la surprise, mais savaient très bien que nous viendrions. Ils nous font attendre pour se donner des airs ». Seule la partition de Richard Wagner fait impression sur elle aussi, et quand plus tard son fils arrive pour présenter sa demande en mariage, elle lui murmure rapidement à l'oreille de feindre l'admiration pour Bayreuth, Mlle Julie étant une wagnérienne enragée.

Elle connaît très exactement l'histoire d'Angèle Dupont, qui fait à Paris la noce ; mais lorsque M. Dupont, comme c'est son devoir, lui dévoilera cette tache de sa famille, elle fera celle qui ne sait rien. On profitera de l'aveu pour réclamer une augmentation de dot. Il faut aussi qu'ils obtiennent le régime de la communauté, afin qu'Antonin ne perde pas plus tard l'héritage des Dupont, et qu'il puisse employer immédiatement la dot aux affaires de la banque. Pour atteindre ce but, ils doivent tout d'abord proposer la séparation de biens sous le régime dotal.

Les Dupont paraissent enfin. Grande surprise de leur visite, échange d'amabilités, puis on aborde l'affaire. M. Dupont et M<sup>me</sup> Mairant travaillent comme des lions à se mettre dedans l'un l'autre ; si M<sup>me</sup> Dupont ou M. Mairant laissent imprudemment échapper une parole honnête, des regards furieux et des

coups de genoux les foudroient aussitôt. Finalement, l'affaire est conclue. Julie reçoit 50 000 francs de dot, moitié comptant, le reste dans un an; en outre, la fameuse villa, à cause de l'histoire de la malheureuse Angèle. Chaque couple de parents se félicite, de son côté, d'avoir si magistralement roulé l'autre. Reste la question du régime des biens. Les deux pères réclament celui de la séparation. Chacun regarde l'autre d'un air surpris et désorienté, puis M. Dupont s'écrie : « Faut-il vraiment la séparation ? La communauté ne vaut-elle pas mieux ? » — « C'est aussi mon avis au fond », réplique vivement M. Mairant, et les deux honnêtes hommes se serrent avec attendrissement la main.

A ce moment paraît Antonin, qui demande la main de Julie. Les parents indulgents laissent les jeunes gens seuls. Alors ces deux parties tâchent de se flouer l'une l'autre de leur mieux. Antonin feint l'enthousiasme pour Wagner, Julie prétend s'intéresser à la banque et à la comptabilité, mépriser les réunions mondaines, le théâtre, la toilette, adorer les enfants. Ce dernier trait est sincère ; c'est le seul sentiment vrai de la jeune fille. Antonin devient un peu familier et baise son bras, que sa robe de bal décolletée montre à découvert. Sa pudeur se révolte contre cette approche audacieuse. Mais comme elle voit que sa protestation le rend de mauvaise humeur, elle impose silence à sa modestie et se contraint à des avances pleines de coquetterie. Alors il l'embrasse sans se gêner, et le rideau tombe sur un couple modèle de fiancés et sur deux groupes de parents qui sont enchantés de s'être si joliment floués l'un l'autre.

Je me suis arrêté aussi longtemps à ce premier acte, parce que, en réalité, il est la pièce. Il témoigne d'observation de la vie, et fait une impression gaie sur des spectateurs superficiels. Pourquoi seulement sur ceux-ci, c'est ce que je vais expliquer plus loin. La suite de la pièce montre comment tourne ce mariage réalisé dans de si heureuses conjonctures.



Les Dupont apprennent que l'oncle à héritage est à quia ; Dupont n'est pas chargé des commandes de la préfecture ; il ne verse pas la seconde moitié promise de la dot ; la villa est inondée et détruite : voilà pour le côté des affaires. Antonin constate que Julie ne s'intéresse pas le moins du monde à la banque ; Julie découvre qu'il est dominateur, brutal, dépourvu de toute culture musicale ou autre, et bassement sensuel ; elle devient vite une femme incomprise et ouvre son cœur à un ami de son mari, M. Lignol, qui ne tarde pas à poser sa candidature à la place de consolateur, laquelle sera sans doute bientôt à prendre. Pour une bagatelle, Antonin fait à Julie une scène, à la suite de laquelle éclate l'orage qui menace depuis plusieurs semaines. Julie a attendu du mariage au moins la maternité ; mais l'égoïsme d'Antonin, qui redoute les ennuis causés par les enfants, lui refuse cette satisfaction. A lors pourquoi rester encore avec lui ? Elle lui reproche avec fureur de l'avoir trompée, elle lui crie qu'elle est pour lui une étrangère, que son mariage est une prostitution. Il lui réplique qu'elle aussi, en tout cas, a été une trompeuse, qu'elle lui a fait croire qu'elle adorait Richard Wagner, qu'elle l'a attiré par des décolletages, qu'elle l'a daubé de toutes façons. Après une telle scène, il ne reste plus qu'une chose à faire. Julie part aussitôt, et revient chez ses parents abasourdis et indignés.

Ici, entre temps, s'est jouée une seconde comédie qui n'a aucun rapport avec celle que nous venons de voir. Une sœur de la première femme de M. Dupont est morte, en laissant à chacune de ses nièces Angèle et Caroline une somme de 30 000 francs. Pour toucher leur héritage, il faut qu'Angèle et Caroline aillent chez le notaire signer les papiers. La fille coupable foulera donc de nouveau le seuil de la maison paternelle, qui l'a repoussée. La famille se prépare à ce retour. M. Dupont arrange un discours prudhommesque, qui, comme il l'explique à sa femme, doit tenir le juste milieu entre la

réserve digne et la bienveillance paternelle. La dévote Caroline préférerait ne pas recevoir la pécheresse. Il n'y a de douce et de charitable que Julie, qui a une certaine curiosité perverse de voir une fois de près et à son aise une cocotte parisienne en chair et en os. M. Dupont cherche à escroquer à sa fille Caroline l'héritage de sa tante, mais il ne parvient à en saisir que la moitié. L'autre moitié est envolée. Sur les instances furieuses de son père, la pauvre Caroline avoue qu'elle a donné les 15 000 autres francs au prote de l'imprimerie, qu'elle aime en secret et qu'elle espère épouser. M. Dupont se tord les mains de désespoir. « Ne sais-tu pas, vieille folle, qu'il vit depuis vingt ans avec une femme dont il a toute une nichée d'enfants ? » Cette révélation assomme à moitié la malheureuse. Elle se jette, désespérée, dans les bras de sa sœur Angèle, qu'elle a encore repoussée froidement il y a un instant, et dit en sanglotant que tout est mensonge et tromperie, l'amour et même la foi, car la foi non plus n'a pu guérir le vide de son cœur. Julie, de son côté, geint que le mariage, qui semble le paradis à la pauvre Caroline, n'est aussi en réalité que désillusion, tourment et honte, et va jusqu'à envier Angèle pour la liberté coupable, mais joyeuse, dont elle jouit. « Liberté ? », riposte amèrement la cocotte. « Le sort d'une dévoyée est le pire des esclavages. Mille fois mieux être malheureuse en mariage, qu'être livrée à la dérive aux instincts les plus ignobles des hommes ! »

Julie agite ces paroles dans sa tête, et comme les Mairant, pour ne pas rendre la misérable dot, refusent obstinément leur consentement au divorce et somment leur belle-fille de réintégrer le domicile conjugal, celle-ci obéit avec un sourire amer, sous la condition que M. Lignol continuera à fréquenter chez eux comme ami de la maison.

Ainsi que le montre cette analyse, la pièce de M. Brieux débute par la comédie des tromperies réciproques de pauvres diables d'apparence aisée, se développe en un drame de mau-

vais ménage, et se termine par une tragédie du sort de la femme au milieu de la société actuelle. Ce sont là, en vérité, trois pièces différentes, s'enchevêtrant ou se déroulant parallèlement sans liaison intime.

La première pièce, celle des tromperies, n'est pas mal observée dans les détails, mais est choquante de fausseté dans l'ensemble. Elle ne devait pas se passer dans une petite ville de province, entre des bourgeois du crû, qui exercent de père en fils, depuis des générations, la même profession. Dans une grande ville, où personne ne se connaît et où chacun juge le voisin d'après sa façade, on peut s'en faire accroire mutuellement. Dans un chef-lieu de préfecture, cela est impossible. Là, chacun sait à un sou près ce que possède l'autre, on est au courant du menu quotidien du repas de chaque famille, et l'on est aussi exactement renseigné sur les gains et les pertes que ceux mêmes qui y sont directement intéressés ; il serait donc absolument inutile de vouloir réciproquement se jeter de la poudre aux yeux. Cette conviction ne me quittait pas un instant, m'empêchant de goûter les détails justes en soi. Mais, même en voulant oublier cette invraisemblance, je ne pourrais pas rire de l'honorable gredinerie de MM. Dupont et Mairant, comme cela arrive chaque soir au théâtre. Chez moi, le spectacle de l'avilissement de caractères médiocres par les soucis d'argent n'excite pas la gaieté, mais une profonde tristesse. Je vois là devant moi des êtres humains qui ne sont probablement pas pires que la moyenne et qui vivraient exempts de reproches, s'ils avaient le nécessaire. Sous les coups de la dèche, leur moralité trop peu affermie tombe en ruines, et ils agissent comme des escrocs et des voleurs. Et j'irais rire de cela ? Si l'on était sentimental, on serait plutôt tenté de pleurer. Pour ma part, je vais jusqu'au soupir.

La tragédie matrimoniale et la vaste généralisation des destinées de femmes représentées, qui se greffe sur la comédie facile, mais acceptable, des duperies mutuelles, sont des

erreurs complètes de M. Brieux. Si Julie et Antonin ne s'accordent pas ensemble, cela ne provient pas de l'escroquerie dotale. La chose peut se produire aussi avec une dot sérieuse et solide. Elle résulte du caractère des deux personnages, non de leur fortune. Nous aurions alors sous les yeux une pièce de caractère; mais, en ce cas, les caractères devraient se développer devant nous, et M. Brieux s'est dispensé de ce travail. Julie et Antonin sont des ombres ou des pantins, non des êtres humains réels. Nous ne savons rien d'eux, sinon qu'elle voudrait avoir des enfants et qu'il est un butor sensuel. Cela même est dit seulement accessoirement et d'une manière fruste, au lieu d'être présenté plastiquement. Nous ne restons pas un moment en doute qu'ils sont simplement là pour déclamer les lieux communs de l'auteur sur la honte des mariages d'argent. Et si M. Brieux veut que nous acceptions et déplorions le sort d'Angèle, de Caroline et de Julie, comme le sort typique des femmes au temps présent, il ne trouvera aucune créance, même parmi les lectrices les plus enthousiastes de Gabrielle Reuter<sup>1</sup>.

La femme n'a-t-elle vraiment pas d'autre choix que d'être l'esclave d'un mari tyrannique et grossier, une lamentable vieille fille sans but d'existence, ou la prêtresse vénale et maltraitée du plaisir exigeant? Que chacun, dans son cercle, jette un coup d'œil autour de soi et se demande s'il connaît seulement des cocottes, des bigotes désespérées et d'innocentes victimes de l'alcôve conjugale martyrisées! Il y a beaucoup de misère féminine qui étreint le cœur de l'observateur de la réalité, mais elle est autre que M. Brieux la représente. En exagérant absurdement et en formulant d'une façon grotesquement fausse le problème, il ne sert pas la cause qu'il prétend défendre. L'effet que produit sa pièce le prouve assez.

<sup>1</sup> Romancière allemande dont les œuvres sont une sorte d'évangile des jeunes féministes d'Outre-Rhin. (Le traducteur).

M Brieux a lu avec profit, je crois, le chapitre sur « le mensonge matrimonial », de mes *Mensonges conventionnels de notre civilisation*. Les phrases qu'il met dans la bouche de Julie me le font du moins supposer. Mais je crois qu'une semblable critique des vices sociaux est l'affaire du philosophe, non de l'artiste. Sans doute, on peut admettre en théorie qu'on pare un fait concret de tous les traits qui l'élèvent jusqu'à un type convaincant et compréhensif, sans qu'il cesse pour cela de rester une tranche de vie individuelle qui nous touche humainement. Mais pour cela il faut la plus grande force poétique ; et un talent moyen échoue lamentablement dans cette tâche trop lourde. Or, il n'y a qu'une œuvre d'art répondant à ces exigences, montrant dans le fait concret le cas général, qui puisse produire des fruits moraux sérieux. Une œuvre de ce genre, chacun doit l'appliquer à soi ; une œuvre de ce genre, chacun doit la sentir comme une accusation directe contre lui-même, qui le rend honteux et confus. Mais si, au contraire, l'œuvre est faible, si elle n'a pas une portée générale absolument convaincante, elle ne contraint pas chacun à rentrer en soi-même, et reste sans action amélioratrice. Une œuvre à tendance dont on ne doit pas nécessairement remarquer la tendance, qui veut démontrer quelque chose et dans laquelle personne ne voit une démonstration, c'est là certainement la méprise la plus affligeante d'un effort artistique.

M. Brieux voulait présenter à la société française un miroir de ses imperfections. Il voulait lui montrer les ravages qu'exerce la vile spéculation sur la dot dans la vie de famille, dans les fondements mêmes de l'existence nationale. Les spectateurs de la pièce sont membres de cette société. Ils se marient la plupart pour la dot. Ils entrent la plupart dans le mariage comme Julie et Antonin, sans connaître leur futur compagnon de route, sans penchant, en ne se préoccupant que des avantages matériels de l'union. Cependant tout le

monde rit de la situation que M. Brieux développe devant les spectateurs. Cela n'est possible que parce que cette situation représente des événements excentriques sans signification générale. Personne ne se retrouve soi-même sur la scène ; personne ne se dit que la fable s'applique à lui-même. *Les trois Filles de M. Dupont* ont eu du succès. Pour une œuvre qui veut être une critique satirique de la société, ce succès est une condamnation.

#### *Le Berceau.*

Dans *L'Évasion*, M. Brieux attaqua la science et la démolit. Quelle science ? Celle qui affirme que la fille de chaque femme infidèle doit devenir une catin, le fils de chaque névrosé un suicidé. Cette science est celle de M. Brieux, et d'aucun autre, et il n'a éprouvé aucune peine à en montrer la sottise.

Dans *Les trois Filles de M. Dupont*, le même M. Brieux soutint cette thèse audacieuse, qu'il faut se marier non pour la dot, mais par inclination. Pour le démontrer, il échafauda une pièce dont les invraisemblances pourraient pourvoir aux œuvres complètes de M. Jules Verne. On n'a jamais vu encore enfoncer une porte ouverte avec un si violent assaut et à la suite d'un si long entraînement athlétique.

Avec *Le Berceau*, il entreprend de démontrer que le divorce est inadmissible, quand il y a un enfant. Cette démonstration doit ressortir de l'affabulation suivante. Laurence Marsanne et Raymond Chantrel s'épousent par amour ardent. Ils ont un enfant. Au bout de quelque temps, Raymond, dans un accès d'égarement sensuel, est infidèle à sa femme. Celle-ci le quitte aussitôt, réclame le divorce, l'obtient, et épouse sans perdre de temps un homme d'un certain âge, M. de Girieu, non par amour, à peine par amitié, uniquement en vue d'assurer un appui à son fils.

Au début de la pièce, l'enfant tombe tout à coup dangereusement malade. Raymond demande la permission de le soigner. Girieu ne peut la lui refuser, malgré sa jalousie rétrospective. Raymond et Laurence passent ensemble trois jours et trois nuits au chevet de leur enfant. La même angoisse les étreint et unit leurs cœurs dans le même sentiment. Enfin la crise survient : l'enfant est sauvé. D'instinct, les époux divorcés tombent dans les bras l'un de l'autre. La glace est rompue, les âmes se désengourdissent, une explication s'ensuit. Raymond dépeint son désespoir au sujet de la perte de Laurence, et Laurence doit avouer qu'elle l'aime, qu'elle n'aime que lui, et n'a jamais cessé de l'aimer. Alors l'ex-mari élève des prétentions passionnées, mais son ex-femme lui déclare qu'elle ne veut pas tomber jusqu'à l'abjection de devenir la maîtresse de son ancien époux, et qu'ils ne peuvent plus se voir. Girieu entre. Il saisit immédiatement la situation. Laurence ne nie pas qu'elle et Raymond s'aiment, et qu'ils se le sont avoué. Le second mari veut provoquer son prédécesseur et rival. Raymond lui démontre que cela serait insensé, puisque la provocation ne changerait pas l'état des choses. Il reste le premier amour de Laurence, le père de son fils unique, mais elle est à jamais perdue pour lui. Il s'arrachera à elle, à tout, et quittera la France pour toujours.

Mais Laurence a reconnu qu'elle ne peut non plus vivre plus longtemps avec Girieu. Malgré les supplications de celui-ci, elle retourne chez ses parents, résolue à se consacrer uniquement à l'éducation de son fils.

La morale de cette fable, d'après M. Brioux, la voici : Si une femme surprend un faux pas d'un mari qu'elle aime, elle ne doit pas le quitter, mais lui pardonner ; si un enfant est né du mariage, la mère doit tout supporter et conserver à l'enfant l'union des deux parents. Quant au divorce, il est diabolique, et cause la perte éternelle de tous les intérêts.

Il est inutile de défendre en France le divorce contre une attaque de cette force. Pour ébranler le dogme de l'indissolubilité du mariage, il fallait la puissance d'un Alexandre Dumas fils. Cinq cents Brieux ne suffiraient pas pour démolir la loi Naquet. Au point de vue pratique, sa tentative est donc égale à zéro. Au point de vue artistique, le cas spécial n'est pas présenté d'une façon assez vraie, assez vivante pour nous intéresser; et il ne se prête absolument pas à une généralisation, vu que, sur dix mille femmes qui réclament le divorce, pas une seule, vraisemblablement, n'agit aussi à la légère que Laurence.

M. Brieux abattit la science, lorsque le chef des jésuites de salons en France eut annoncé la banqueroute de cette science, et il déclare la guerre au divorce, parce que tous les prédicateurs de carême à la mode anathématisent, du haut des chaires françaises les plus illustres, la loi maudite du juif Naquet, ce corrupteur infernal, cet ennemi de la morale et de l'ordre chrétiens. On devrait en conséquence plutôt le tenir pour un réactionnaire enragé.

Ses pièces ultérieures rendent peut-être nécessaire la révision de ce jugement.

#### *M. Brieux comme éducateur.*

En effet, une tendance déjà sensible dans l'une de ses premières pièces : *Résultat des Courses*, s'affirme de plus en plus dans les dernières productions de M. Brieux : la tendance pédagogique, éducatrice, réformatrice.

M. Brieux s'est rendu compte de l'action puissante qu'exerce sur les spectateurs, et pas seulement sur les spectateurs naïfs, la parole dite sur la scène, et il désire mettre cette chaire incomparable au service du bien général. Il a découvert en lui-même un prédicateur et un réformateur, mais cela, il faut le reconnaître, au détriment de l'artiste.



Je n'ai toutefois pas le courage de le blâmer de ce qu'il cherche à produire un effet plutôt moral qu'esthétique. Je me demande seulement si des traités de morale en forme de dialogue peuvent encore être classés dans le genre dramatique. Ce sont des pendants au drame géographique et scientifique de Jules Verne. Ce sont des œuvres hybrides, et celles-ci sont toujours stériles.

Dans un drame joué par Antoine avec succès, *Les Remplaçantes*, M. Brioux traite la question des nourrices. Il témoigne une louable indignation de ce que les mères n'allaitent pas elles-mêmes leurs enfants, mais ou les pourvoient de mercenaires venues de la campagne, ou, ce qui est pire encore, les envoient en nourrice à la campagne. L'un des médecins de la pièce, — il y en a plusieurs, — le docteur Richon, n'y a pas d'autre fonction que de tenir un discours en trois points contre cet abus, et notamment aussi que de s'ingénier à établir que, pour chaque enfant allaité à une mamelle mercenaire, un enfant — celui de la nourrice — est condamné au biberon, à la bouillie, à la maladie, à la mort. Aussi, le premier commandement pour la mère est-il : « Allaites toi-même ».

Ὁ δὴλοι μῦθος. C'est ce que la fable enseigne. Cela, et diverses autres choses encore. Par exemple, qu'en littérature on ne dit jamais le dernier mot sur une question. Il y a cent quarante ans et plus que Jean-Jacques-Rousseau a publié son *Emile*. Ce livre fit une profonde sensation, se répandit en tous lieux et agit vivement sur les contemporains. Il s'élève contre les nourrices mercenaires avec une éloquence infiniment plus haute que celle du Dr Richon des *Remplaçantes*. Il dit tout ce qu'il y a à dire sur le sujet, au nom de l'hygiène et du sentiment. Il a, en son temps, mis à la mode chez les grandes dames l'allaitement de leurs enfants. Mais M. Brioux a jugé

qu'*Emile* est déjà assez vieux et assez oublié pour pouvoir être récrit avec profit. En conséquence il s'est mis à l'œuvre, et a dramatisé le premier chapitre du livre de Jean-Jacques.

Il a eu tort. Il se peut qu'il faille aiguïser à nouveau la conscience des mères parisiennes et leur prêcher leur devoir. Mais Rousseau le fait d'une manière vraiment supérieure à celle de M. Brieux. La forme d'un traité passionné s'y prête en effet infiniment mieux que celle d'un drame, qui doit nécessairement ennuyer tout spectateur qui n'a pas lui-même, ou ne devrait pas avoir un bébé au sein. Comme j'appartiens à cette catégorie de spectateurs, il m'a été impossible de prendre goût à ce drame sur l'allaitement.

*Les Avariés* ont eu, pour des raisons n'ayant rien à voir avec la littérature, une plus brillante destinée qu'aucune autre pièce de M. Brieux. La censure les a interdits à Paris, et cela a suffi au public pour s'enthousiasmer en leur faveur, avant de les connaître. La justice me fait un devoir de constater que le public a continué à s'enthousiasmer pour eux, même depuis qu'il les connaît.

La pièce a été lue par l'auteur dans des théâtres de Paris et de la Suisse, et jouée dans les règles sur des scènes de Belgique. Les applaudissements qu'elle a récoltés partout demandent à être interprétés. Ils signifiaient un mélange d'opposition à la censure, d'adhésion aux tendances de l'auteur, de curiosité badaude au sujet d'une actualité, peut-être même de plaisir esthétique causé par la pièce.

Quant au reproche d'immoralité soulevé contre M. Brieux, il convient d'en défendre celui-ci. Il ne le mérite pas. *Les Avariés* ne sont pas plus immoraux que ne l'est un manuel de pathologie ou une discussion professionnelle à l'Académie de médecine. On peut dire de certains objets qu'ils ne sont pas appétissants, on peut trouver qu'ils ne doivent pas être trai-

tés devant un public mêlé, mais on n'est pas en droit de les qualifier d'immoraux.

M. Brieux proclame, dans sa pièce, toute une série de bonnes doctrines. Il est certaines maladies qu'il ne faut pas négliger, mais au contraire soigner attentivement. Si l'on a eu le malheur de les gagner, on ne doit pas désespérer et se regarder comme perdu. Le mal est curable. Il ne faut pas se marier tant qu'on n'est pas complètement guéri.

Sur tous ces points je suis d'accord avec M. Brieux. Il représente la saine doctrine. Mais pourquoi, je le lui demande, tient-il à l'exposer sous forme dramatique ? La scène n'est pas le lieu pour populariser les connaissances médicales. Veut-on faire pénétrer dans le cerveau de la foule des notions exactes sur la nature, les dangers et le traitement de certaines maladies contagieuses ? alors qu'on fasse des conférences, accompagnées de démonstrations et de projections cinématographiques, mais qu'on ne cherche pas à croire, et à faire croire aux autres, que c'est là du théâtre !

Ce qu'a voulu au juste M. Brieux dans *Petite Amie*, n'est pas facile à discerner. Le but qu'il poursuivait dans cette pièce qui a eu les honneurs de la Comédie-Française, est louable, mais il a prétendu à trop de choses. Nous nous trouvons en face d'un vieux couple de bourgeois qui, par égoïsme, n'a mis au monde qu'un seul enfant. Ce n'est que tard, après d'assez longues années de mariage, qu'ils se sont « payé ce luxe d'un garçon », suivant le mot célèbre d'Emile Augier, car ils voulaient s'amuser et bien vivre, amasser de la fortune, et un enfant les aurait gênés et leur aurait coûté de l'argent. Les parents tiennent un magasin de modes. Ils ambitionnent pour leur fils une situation plus haute. Il est avocat. Ses parents veulent le marier richement. Il ne veut pas. Il lie connaissance avec une belle, honnête et intelligente

ouvrière de ses parents. Il devient amoureux d'elle, elle n'est pas cruelle, et la liaison a des suites. Les parents mettent à la porte l'ouvrière, la « petite amie ». Leur fils la suit. On lui coupe les vivres. De cette façon il sera contraint de réintégrer, repentant, le domicile paternel. Le moyen est inefficace. Le fils, infiniment plus digne que les auteurs de ses jours, fait son devoir à l'égard de celle qu'il a séduite, et lui reste fidèle. Il cherche à travailler, à gagner sa vie. Ses parents l'empêchent de trouver une place ou du travail. Il veut épouser sa petite amie. Ses parents lui refusent son consentement, et mettent par là obstacle à son mariage. Le jeune homme est faible de corps et d'esprit, et sans résistance. La lutte avec sa famille, avec la vie, avec la pauvreté, le brise. Il voit dans la mort seule un remède à ses maux. Sa vaillante petite amie est aussitôt prête à partager son sort, et tous deux, bras dessus bras dessous, le cœur calme et joyeux, s'élancent dans la mort, que daigne leur accorder la rivière située près de la maison suburbaine qu'ils habitent. Cette scène finale, à la fois simple et forte, a seulement le défaut de trop rappeler la conclusion du *Rosmersholm* d'Ibsen.

Cette pièce se propose de nous enseigner : que les bourgeois ont tort de se marier tard ; qu'ils ont bien plus tort encore, une fois mariés, de rester volontairement inféconds de longues années ; que le plus grand tort est de n'avoir qu'un seul enfant ; qu'un enfant engendré si tardivement et à la suite de fraudes prolongées contre la nature, est débile de corps et de caractère ; qu'on ne doit pas interner ses fils dans les lycées, mais les élever à la maison ; que les patrons abusent ignoblement de leurs ouvrières, tant qu'elles sont jeunes et jolies, et qu'une pauvre fille doit se faire chair à plaisir, si elle ne veut pas perdre sa position ; qu'on ne doit pas se marier seulement pour la dot ; que la loi octroie aux parents une trop grande puissance sur les enfants adultes ; que ceux-ci devraient pouvoir se marier sans le consentement

de leurs parents ; que la société se montre hypocrite, cruelle et criminelle envers les couples qui vivent dans une union libre, mais restent fidèles l'un à l'autre, sont dignes et laborieux.

Est-ce là tout ? Je n'en suis pas sûr. Peut-être cette pièce enseigne-t-elle encore autre chose, car elle est un manuel de toutes les réformes sociales. Malheureusement elle enseigne trop de choses, et rien assez à fond. Si M. Brioux, au lieu d'indiquer sommairement dix ou quinze thèmes, n'en avait traité qu'un seul, il nous aurait sans doute convaincus. Car, en effet, les scènes de sa pièce, prises séparément, ne manquent ni de chaleur ni de vigueur dramatique. Mais la polyphonie de tous ces thèmes nous trouble et nous désoriente. Nous ne savons pas où prêter l'oreille d'abord. Notre attention est sollicitée de trop de côtés et ne peut se concentrer.

De dramaturge, M. Brioux s'est développé en un apôtre. J'ignore si c'est un progrès moral, mais je sais que c'est un recul artistique. Je reconnais pleinement ses bonnes intentions, mais l'exemple de Tolstoï devrait lui servir d'avertissement. Depuis que celui-ci n'écrit plus de romans et ne publie plus que de petits traités moraux, il a, c'est incontestable, un cercle beaucoup plus étendu de lecteurs ; mais les gens de goût donnent, pour *La Guerre et la Paix* et *Anne Karénine*, tout le fatras des cinquante ou soixante brochures, traités et gloses, qui ont fait de lui l'écrivain le plus fréquemment cité du temps présent.

---

## IV

PAUL HERVIEU

### *Les Tenailles.*

Un mot sur l'auteur, avant de passer à l'examen de sa pièce. Son roman, *L'Armature*, a été, lors de son apparition, un des livres de la saison. Il eut un nombre d'éditions qui fit pâlir M. Georges Ohnet et soupirer M. Marcel Prévost. Et il méritait son succès. Il était le modèle irréprochable d'un genre qui, de même que les survivants dans la lutte pour la vie, donne à la faune littéraire actuelle sa physionomie et semble vouloir caractériser notre époque géologique, comme l'ichthyosaure caractérise l'époque jurassique. C'est le genre qu'à Paris l'on nomme le « genre rosse ». Sa formule anatomique est assez simple. L'écrivain suppose que chaque être humain, homme, femme ou enfant, est de la pointe des cheveux à la plante des pieds un gredin, qui ne connaît qu'une tâche dans la vie : satisfaire par tous les moyens, même criminels, surtout criminels, ses désirs le plus souvent à la fois vils et idiots ; et comme l'être humain moderne, grâce aux lumières qui vont en se répandant et aux bienfaits de l'instruction, a conquis la compréhension que l'argent est la clef qui ouvre le plus sûrement toutes les serrures ensorcelées du plaisir, les personnages de l'auteur ne pensent jamais à autre chose qu'à l'argent. Le « roman rosse » est donc, si l'on veut, le vieux roman picaresque renouvelé, mais avec une morale inverse. Dans celui-ci, les chenapans, incendiaires et coupeurs de gor-

ges étaient, au fond du cœur, de bons bougres, tandis que, dans le « roman rosse », les gens considérables de formes sociales irréprochables, de situation honorée et de réputation flatteuse, sont, dans leur for intérieur, des gibiers de potence. L'effet esthétique est obtenu par le contraste entre des manières d'être extérieures honnêtes et imposantes, et la brutalité vulgaire des actes, la bassesse ignoble des sentiments et des idées.

« Je crois, mon cher comte, que la possession de ces petits papiers doit avoir pour vous une grande valeur ».

« Hum ! Quelle valeur, mon cher marquis ? »

« Disons cent mille francs ».

« Mais, marquis », s'écria le comte, « c'est là un chantage qualifié ! »

« Oui, sans doute, c'est l'inélégante désignation de la chose », répliqua en souriant le marquis, qui laissa tomber son monocle de son œil et remit droit sa cravate de commandeur...

Ou :

La baronne déploya lentement son éventail de plumes d'autruche et se blottit en silence dans le coin du sofa en soie.

« Répondez ! », murmura le vicomte d'une voix tremblante. « Je vous en conjure, j'aime mieux mourir que rester dans cette incertitude intolérable. Dites-moi que je n'ai rien à espérer, ou soyez à moi ! »

La baronne regarda profondément dans les yeux le jeune homme secoué par la passion, et lui demanda d'une voix caressante :

« Vous m'aimez donc beaucoup, mon pauvre ami ? »

« Oh ! au point que j'en meurs », répondit-il en s'emparant de sa petite main blanche, qu'il dévora presque de baisers.

La baronne dégagea doucement sa main, et murmura comme dans un souffle :

« Combien pouvez-vous me donner par mois ? »

Les clowns emploient ce truc depuis longtemps. On connaît la petite farce des cirques. Un gentleman en habit noir et en souliers vernis, en gants blancs, en cravate blanche solennelle et un claqué à la main, s'avance, salue avec la distinction d'un homme du monde, et se trouve tout à coup la tête en bas, fait la culbute en l'air, saute par-dessus ses camarades, reçoit des coups de pied qui s'inscrivent en poussière sur les basques de son habit, et tout cela sans quitter sa mine souriante d'homme de salon ou déranger sa toilette d'attaché d'ambassade. Les cabrioles de ce monsieur correct font rire des spectateurs froids qui bâillent à ces mêmes exercices, exécutés par le clown dans son costume habituel de pailleasse.

Or, cette méthode de déguisement, qui a rapporté aux Hanlon-Lees gloire et fortune, donne en littérature le « roman rosse ».

Ici s'impose une remarque. Celui qui compte que l'arrachement du masque de gens bien vêtus et décorés et leur mise à nu comme gredins feront une impression particulièrement stupéfiante, celui-là voit manifestement la société avec les yeux d'un ramasseur de mégots. Il n'y a en effet qu'un individu de cette catégorie pour associer à une mise soignée l'idée d'humanité supérieure, et pour n'en pas croire ses sens quand il doit se convaincre que, sous une redingote doublée de soie et derrière une épingle de cravate en diamants ornée de la couronne comtale, peut exister un drôle comme lui-même. Les gens du véritable monde ne peuvent pas sentir cet effet d'opposition. De beaux habits et un titre ne les éblouissent pas. Ils considèrent la personnalité, et ne s'étonnent pas si on doit la trouver lamentable ou méprisable. C'est qu'ils savent que le caractère d'un homme ne se modifie pas, même quand le plus cher tailleur lui prend mesure d'un pardessus.

M. Paul Hervieu est l'un de ceux qui cultivent le plus heureusement la littérature de la canaillerie élégante. Il a surpassé



Gyp, égalé MM. Henri Lavedan et Abel Hermant. On attendait sa pièce avec une vive curiosité, car on comptait qu'elle serait dans le même ton que son roman, *L'Armature*. Mais M. Paul Hervieu est un homme trop intelligent et de trop de goût pour avoir rempli cette attente. Il s'est rappelé à temps le destin mélancolique des pièces brutales de l'ancien Théâtre-Libre. Il a compris de quelle façon intolérablement palpable le réalisme de la scène montre la fausseté d'êtres qui observent anxieusement toutes les formes et les prescriptions de la vie des salons, sauf la plus essentielle de toutes, son hypocrisie ; d'êtres qui oublient ou ne savent pas qu'un homme de la société cache peut-être moins soigneusement même du linge sale et des talons éculés, que la scélératesse de sa vilaine âme. *Les Tenailles* ne sont pas « rosses ». Les natures basses de la pièce n'avouent pas brutalement leur bassesse. Cela les rend plus vraisemblables, il est vrai, mais non meilleures.

M<sup>me</sup> Irène Fergan se sent très malheureuse aux côtés de son mari, M. Robert Fergan, et elle ne dissimule nullement l'état de son âme. A la question de sa sœur, M<sup>me</sup> Pauline Valanton, lui demandant ce qu'elle reproche à son mari, elle répond : « Je lui reproche de n'avoir pas été capable de m'inspirer de l'amour ». Mais pourquoi l'a-t-elle épousé, puisqu'elle ne l'aimait pas ? Parce que sa sœur le lui a conseillé. Robert est jeune, riche, beau, de bonne famille, un homme du monde de forme accomplie. Irène l'a pris, parce qu'une jeune fille de dix-huit ans sait tout simplement qq'elle doit accepter un prétendant doué de telles qualités. C'est seulement une fois mariée qu'elle a appris à le connaître. Alors elle a vu quel égoïsme se cache derrière son poli agréable, quelle étroitesse d'esprit derrière son savoir-vivre d'homme de salon, quelle tyrannie derrière l'amabilité de ses paroles. Robert est un homme foncièrement banal ; c'est un philistin si achevé, qu'on pourrait l'utiliser comme moule pour bonshommes en pain d'épice. Irène avait cru trouver dans le mariage le bonheur ; Robert

ne lui offre que du plaisir. Voilà pourquoi elle le hait. M<sup>me</sup> Valanton oppose à ces violents épanchements de sa sœur cette doctrine qu'il faut savoir se contenter, que l'accomplissement des devoirs imposés par la loi divine et humaine à l'épouse donne des satisfactions, et qu'enfin elle n'a qu'à prendre exemple sur elle-même. Irène ne se laissant ni convaincre ni calmer, Pauline lui dit brusquement : « Irène, tu en aimes un autre ».

Sa perspicacité féminine a deviné juste. Irène en aime un autre. Presque jusqu'à son mariage elle a eu un compagnon de jeunesse n'ayant que deux ans de plus qu'elle, Michel Davernier, avec lequel elle tapageait et boudait étant enfant, jouvencelle et même jeune fille, sans avoir autre chose en lui qu'un camarade. Un beau jour il l'avait brusquement quittée pour aller comme élève à l'École française d'Athènes. Sur le moment, ce départ l'avait attristée; mais elle avait vite pris le dessus et était devenue la femme de Robert Fergan. Voilà trois ans de cela. Michel Davernier est de retour d'Athènes; il a fait une visite à sa compagne d'enfance, et alors tous deux ont compris qu'ils s'aiment. Ou plutôt, Michel l'a toujours su. Il n'était allé à Athènes que parce qu'il avait reconnu combien lui était chère sa compagne, parce qu'il s'était dit que, n'ayant que deux ans de plus qu'elle, il ne pouvait pas l'épouser (pourquoi pas ?), et qu'il devait chercher à guérir sa passion sans avenir par le secours de l'herbe amère nommée renonciation. Et Irène, elle aussi, lit maintenant dans son cœur : mais il est trop tard. Tous deux déplorent sur un ton lyrique leur destinée, prennent la noble résolution de rester purs, et se jurent que leur amour platonique deviendra le sanctuaire silencieux et le refuge de leur vie sans joie. Michel s'en va recueilli, et Robert paraît. Il n'a pas de chance, le pauvre homme. Dans la disposition d'esprit où la scène avec Michel a laissé Irène, son mari doit lui sembler plus insupportable que jamais. Et justement à cet instant il a de

velléités galantes. Mais il est bien reçu. Irène le régale d'un discours bien senti sur les droits de l'individu, sur le caractère insupportable des chaînes de la loi et de la tradition, sur la sainteté de la passion, sur « le droit d'aimer » (je devrais connaître un peu ce sujet, ayant écrit une pièce sous ce titre), discours qui donne une favorable idée de l'érudition de la jeune femme en littérature féministe, depuis George Sand jusqu'à Henrik Ibsen ; et lorsque le mari, à la compréhension dure, veut, en dépit de ce sermon abondant, suivre sa femme dans sa chambre à coucher, elle lui ferme la porte au nez.

Dans sa nuit solitaire, Irène a examiné son cas sous toutes les faces, et, à l'acte suivant, elle surprend Robert avec une proposition de divorce. Le mari l'envoie promener. Il ne lui reproche rien, il est content d'elle, il veut la garder. Tant pis, si elle se sent malheureuse à ses côtés. Il a la loi et le droit pour lui. Elle est prise dans « les tenailles », il faut qu'elle y reste. Pourquoi consentirait-il au divorce ? Il ne veut pas être un mari divorcé, vider à moitié son coffre-fort, perdre sa considération à moitié, démolir à moitié sa façade sur la société. Irène doit rester sa femme, car sa situation dans le monde et sa commodité (c'est fabuleux !) l'exigent. La jeune femme se démène et se cabre en vain. Prières et menaces échouent contre la froide résolution du mari. Il part, et Michel arrive. « Fais de moi ce que tu veux ! », s'écrie Irène, se jetant dans les bras de l'archéologue agréablement surpris.

Dix années se sont écoulées, quand s'ouvre le troisième acte. Robert et Irène ont tristement vivoté à la campagne l'un à côté de l'autre. Leur unique consolation est un fils qui entre dans sa dixième année. Un fils ? Et Robert ne s'est pas étonné au possible de la venue de cet enfant du miracle, après qu'Irène a verrouillé sa chambre à coucher ? Non, car le verrou s'est ouvert. Après la terrible explosion de la haine et du désespoir de la jeune femme ? C'est qu'elle a dû être

prudente. Son tendre roucoulement avec son ami l'archéologue a été béni, et, pour éviter des complications au jeune citoyen en perspective, elle a dû faire endosser par l'époux légal la traite tirée par celui-là sur la vie.

Si le lecteur au courant du droit commercial s'écrie ici : « Pouah ! », je n'ai rien à objecter. Mais je continue.

Robert veut envoyer son fils au lycée comme interne. Irène s'y oppose, en proie à la plus vive angoisse. Le père de l'enfant est mort phtisique. L'enfant lui-même est de santé délicate. Ce n'est qu'aux soins dévoués et incessants de sa mère qu'il doit de vivre. Parmi des étrangers mercenaires, il périrait sûrement. Mais Robert, naturellement, ne soupçonne en rien ces mobiles. Il raille simplement les préoccupations de sa femme. « Tu es très bien portante, et j'ai aussi une solide carcasse. Pourquoi notre fils serait-il un avorton ? Il ira au lycée. Je le veux. J'exerce mon droit de père ». Irène est poussée dans ses derniers retranchements. « Mon fils appartient à moi seule ». — « A moi aussi, il me semble ». — « Non ». — « Comment, non ? Ne suis-je pas son père ? » — « Non, tu ne l'es pas ». Et comme Robert se récrie, elle lui avoue son histoire avec feu Michel Davernier. L'époux est tour à tour furieux, désespéré, anéanti. Malheureux en mariage, exilé volontairement de la société, il n'avait plus qu'un seul intérêt dans l'existence : son fils. Et voilà qu'on le lui arrache brutalement aussi ! Il reproche à sa femme, en termes d'une profonde douleur, l'infamie de sa trahison, et lui demande de consentir au divorce. Mais, cette fois, c'est elle qui s'y refuse. Il y a dix ans, les tenailles l'ont étreinte ; maintenant, c'est lui qu'elles doivent étreindre. L'enfant restera son enfant à lui ; la loi le permet ; elle exerce son droit. L'enfant ne doit pas être déclaré par devant le tribunal un fruit de l'adultère, perdre son père et son honneur. « Tu es une criminelle ! », s'écrie Robert. — « Non. Je suis une malheureuse. Nous sommes tous deux des malheureux. Nous

sommes rivés au même boulet, nous devons le traîner à travers l'existence ». Et tandis qu'ils restent à sangloter avec désespoir, le rideau tombe.

Comment s'explique le grand succès de cette pièce ? Tout d'abord, je crois, par les qualités littéraires du dialogue, par « l'écriture », comme on dit à Paris. Car, dans la maison de Molière, le public a le sens du style, au rebours de ce qui se passe chez nous en Allemagne, où la nouvelle critique honnit simplement l'auteur qui fait parler convenablement ses personnages, et n'accepte comme « vrais » et « modernes » que le jargon des faubourgs sentant le schnick, ou les phrases hachées et antisyntaxiques des balbutieurs sans langue. On n'y a pas le droit d'exprimer sur la scène une pensée un peu haute en langage un peu choisi, d'y développer une argumentation un peu abondante, d'y déployer une éloquence un peu sonore. En revanche, on y permet au drame en vers tous les galimatias grandiloquents qui constituent pour cette même critique une « poésie profonde et crépusculaire ». Mais en dehors du bon style, la pièce de M. Paul Hervieu a encore autre chose pour elle. Michel Davernier, le jeune homme qui surgit au bon moment, de pâleur intéressante, poitrinaire, à la conversation énigmatiquement absconse, aimant passionnément et sans espoir, est un frère cadet d'Antony, que le public revoit avec plaisir. Il s'adapte harmonieusement à la mode du jour, qui, on le sait, est sévèrement « 1830 ». Dames en manches à pouf et à coiffures en bandeaux, messieurs à hautes cravates et à redingotes à longues basques, enthousiasme réchauffé pour Lamartine et même pour M<sup>me</sup> Desbordes-Valmore, — avec tout cela s'accorde au théâtre « le jeune homme fatal et ténébreux » du premier romantisme français. Enfin M. Paul Hervieu a joué des cymbales et des trompettes irrésistibles de l'amour maternel combattant pour la vie de l'enfant, et le public marche toujours au son de cette musique comme à celui d'une

musique de régiment, devant et derrière laquelle ne courent pas uniquement les jeunes mitrons.

La critique parisienne a vu dans *Les Tenailles* une pièce à thèse. Pour moi, il m'est impossible d'y découvrir une thèse. Que démontre la pièce? Contre quoi est-elle dirigée? Veut-elle attaquer le mariage, glorifier l'amour libre? Cela n'est pas sérieux. Irène est mal mariée, par sa faute. Il ne dépendait que d'elle de bien se marier. Elle n'avait qu'à se rendre compte de son sentiment pour Michel Davernier. Alors le mariage n'aurait pas été des « tenailles » pour elle, mais une douce guirlande de roses. Son cas n'est donc pas applicable au mariage en général. Il montre simplement qu'il y a de mauvais mariages, et, pour l'apprendre, on n'a vraiment pas besoin d'aller au Théâtre-Français. Ou bien la pièce prétend-elle montrer le tragique de l'indissolubilité du mariage? Prétend-elle être la contre-partie libérale du *Berceau* de M. Brieux, qui prétend montrer le tragique de la dissolubilité du mariage? Je ne puis me l'imaginer, car M. Paul Hervieu est un homme d'esprit et de talent, qui ne se rendra pas ridicule toute une soirée en voulant enfoncer des portes ouvertes. Les pièces à thèse d'Alexandre Dumas fils contre le mariage indissoluble étaient justifiées. Lorsqu'il triomphait avec elles, M. Alfred Naquet n'était pas encore venu à bout de la tâche de sa vie, et le divorce n'existait pas encore en France. Mais maintenant il existe. Sept mille couples environ éprouvent annuellement en France ses bienfaits. Que veut donc M. Hervieu avec « les tenailles »? Robert ne consent pas au divorce, lorsque Irène le réclame? Si celle-ci le veut sérieusement, elle l'obtiendra bien vite. Chaque agent d'affaires de Paris et même de Landernau lui indiquera, contre honoraires modérés, une douzaine de moyens conduisant sûrement au but. Et si Michel Davernier n'est pas lui-même en état de l'aider d'un bon conseil, c'est qu'en vérité il n'a pas beaucoup appris à Athènes. Le mariage n'est plus aujourd'hui en France

des « tenailles », ou il est tout au plus des tenailles si peu serrées, que la plus délicate main de fée est toujours assez forte pour les ouvrir sans effort.

*Les Tenailles* ne sont donc pas une pièce à thèse. Ce n'est pas non plus une pièce vraie. Les personnages agissent constamment comme en rêve ou comme des paralytiques généraux. Robert se refuse au divorce parce qu'il ne veut pas voir amoindrir sa situation sociale, et il se retire pourtant volontairement de la société, après sa scène violente avec Irène. Celle-ci réclame le divorce, parce qu'il lui répugne de suivre les voies du péché ; mais elle se venge du refus subi comme une petite femme joyeuse du *Décameron*, et elle recourt, pour obvier à des conséquences fâcheuses, à un moyen dont rougirait la canaille féminine du « roman rosse » elle-même.

On ne saurait mieux résumer le jugement sur *Les Tenailles*, que par ces paroles de l'auteur même : « Je lui reproche de n'avoir pas été capable de m'inspirer de l'amour ».

#### *La Loi de l'Homme.*

Une autre comédie de mœurs de M. Paul Hervieu, un grand succès du Théâtre-Français, *La Loi de l'Homme*, n'est pas non plus une bonne pièce. Mais elle est très au-dessus, comme représentant du genre, d'autres pièces à problème récentes. M. Hervieu prend au sérieux sa tâche. Il croit avoir quelque chose à dire, et il fait des efforts louables pour le dire aussi artistement que possible.

Cette pièce veut être un cri d'indignation contre la situation légale de la femme dans la famille. Le droit en vigueur est « la loi de l'homme ». Celui-ci est le plus fort, et il a fait en conséquence la loi pour lui. La femme est sacrifiée, et il ne lui reste qu'à se soumettre et à gémir. C'est ce qui doit résulter de l'action suivante.

Laure de Raguais a découvert que son mari la trompe avec

son amie, M<sup>me</sup> d'Orcieu. Son premier mouvement est de demander le divorce, bien qu'elle aime passionnément son mari, bien que, au moment de la catastrophe, elle ait de lui une fille de douze ans, Isabelle. Un commissaire de police auquel elle demande conseil lui apprend que la justice ne peut lui venir en aide; si, elle, trompait son mari, celui-ci pourrait faire agir la police pour constater l'adultère, et réclamer le divorce en s'appuyant sur le procès-verbal du commissaire. Mais comme c'est son mari qui la trompe, la police n'a rien à y voir, et c'est à la jeune femme à examiner comment elle rassemblera les preuves nécessaires de l'infidélité de son mari. Ainsi le veut « la loi de l'homme ». Repoussée avec perte de ce côté, M<sup>me</sup> de Raguais fait savoir à son mari qu'elle a découvert ses farces, et le conjure de renoncer à sa rivale. Le mauvais sujet ne le veut pas. Il avoue très carrément que la fidélité lui est impossible; il revendique la polygamie comme son droit d'homme. Révoltée, Laure s'écrie: « Garde ta maîtresse! Je prends ma fille, et m'en vais ». Ils ne vivent désormais plus ensemble. La petite Isabelle reste avec sa mère, et ne passe qu'un mois par an avec son père. De Raguais conserve la grosse fortune que Laure lui a apportée, car « la loi de l'homme » le veut ainsi, quand le mariage est conclu sous le régime de la communauté des biens; c'est générosité pure de sa part, s'il lui fait une pension suffisante.

Entre ce premier acte et les deux suivants, cinq années se sont écoulées. Isabelle, qui passe justement chez son père le mois convenu, vient voir sa mère, en séjour chez des amis communs, et lui annonce qu'elle aime et qu'elle est aimée; l'objet de son amour, un officier ravissant, demande sa main. Laure, qui traite d'abord en badinant cet aveu de la jeune fille de dix-sept ans, lui demande pourtant le nom du jeune homme. « André d'Orcieu », répond-elle. Le fils unique de la femme qui lui a volé son mari! Laure déclare qu'André ne peut jamais devenir l'époux d'Isabelle, et comme celle-ci,



dans son désespoir, ne cesse pas de demander le motif, sa mère lui dit la vérité. Alors Isabelle comprend que c'en est fait de son bonheur, et elle se propose d'annoncer à André la sentence de mort de leur amour. Mais, quand elle est seule avec lui, elle n'en a pas le courage. Les parents de d'Orcieu et de Raguais, qui se trouvent également là, apprennent le refus. De Raguais en connaît naturellement la raison, et il cherche à faire changer sa femme d'avis. Mais elle déclare formellement qu'elle refuse son consentement. « Nous n'en avons pas besoin », lui riposte son mari ; « le consentement du père suffit : ainsi porte la loi ». La loi de l'homme. Au paroxysme de la rage, Laure s'écrie qu'elle verra pourtant si elle ne peut faire triompher sa volonté, et elle dit brutalement à d'Orcieu que sa femme est la maîtresse de de Raguais, car d'Orcieu, paraît-il, n'en a rien soupçonné, bien que de Raguais siège depuis cinq ans en tiers à son foyer. Or, d'Orcieu ne nous est pas présenté comme un imbécile, mais, au contraire, comme un esprit supérieur. Son premier mouvement, cela va de soi, est de massacrer à tort et à travers. Mais il se réprime. Un jour, en effet, jeune officier, il a tué son adversaire en duel, et depuis ce moment il a résolu de ne plus jamais se faire justice lui-même ; ensuite, le bonheur de son fils unique lui tient plus à cœur que la satisfaction de ses désirs de vengeance. S'il se bat avec de Raguais, il ne peut plus être question d'une union entre leurs enfants. Or, il faut qu'André et Isabelle soient heureux. Pour que cela soit possible, le monde ne doit pas non plus mettre en doute l'honneur de M<sup>me</sup> d'Orcieu. Il gardera donc sa femme près de lui, et il ordonne à Laure d'aller rejoindre son mari. Cette réconciliation et l'union des enfants seront en même temps synonymes de déclaration publique d'honneur pour M<sup>me</sup> d'Orcieu. Et Laure n'a plus d'autre ressource que de se soumettre à ce jugement terriblement dur.

Je renonce à montrer les invraisemblances des détails, et je

ne m'arrête pas non plus aux défauts de construction, notamment à l'inutilité de tout le premier acte et à la brusquerie du dénouement. Je voudrais seulement montrer que M. Paul Hervieu a été incapable de faire sortir organiquement de l'action de la pièce la thèse que le titre annonce. Il se peut que « la loi de l'homme » sacrifie la femme ; mais la pièce de M. Hervieu ne le prouve pas. Si Laure veut obtenir le divorce, elle a pour cela cent moyens, même sans faire constater par la police l'adultère. Elle peut conserver la disposition de sa fortune, si elle a la légère prudence de se marier sous le régime dotal. Et combien la loi est sage en ne faisant pas du consentement de la mère la condition du mariage de l'enfant, c'est ce que montre nettement le cas même de Laure de Raguais : cette femme sans cœur était prête à sacrifier le bonheur de sa fille à sa propre rancune contre son mari et contre la mère du fiancé !

Ce sont là de grosses imperfections contrebalancées par de grandes qualités. De l'amour mutuel des enfants d'un adultère et de sa complice découle une série de situations extrêmement tendues, que M. Hervieu a su représenter avec une force dramatique supérieure. La façon dont Laure découvre qui sa fille aime, dont elle révèle à l'innocente enfant de dix-sept ans l'abîme de honte, l'effort vain d'Isabelle pour rompre avec André, la lutte furieuse de Laure avec son mari pour le sort de leur fille, le mépris dont elle soufflette en plein visage d'Orcieu pour son déshonneur conjugal, la vigueur avec laquelle l'homme mûr et fort de caractère la dompte sous sa volonté, — tout cela est développé de main de maître.

Mais tout cela aussi est profondément pénible. Car les personnages — à l'exception peut-être du peu vraisemblable d'Orcieu — entre lesquels se jouent ces événements passionnément orageux, sont bas et stupides. Ils sont d'une espèce très inférieure, avec les sentiments grossièrement égoïstes, l'esprit borné et les idées piteusement étroites de laquelle

nous ne voudrions rien avoir de commun. Et c'est la raison qui me fait douter de l'avenir dramatique de M. Paul Hervieu, malgré l'animation scénique du deuxième et du troisième actes de *La Loi de l'Homme*. En effet, ce qui constitue le dramaturge, comme d'ailleurs le poète, ce n'est pas l'invention d'une situation à effet, ce n'est pas l'habileté de la conduite des scènes, ce n'est pas l'éclat du dialogue, mais, en première ligne, la qualité des êtres qui l'intéressent et pour lesquels il sollicite notre intérêt.

*La Course du Flambeau.*

Ce que signifie le titre de ce drame, joué au Vaudeville, le « raisonneur » de la pièce, le professeur émérite Maravon, l'explique : « Vous n'avez, sans doute, jamais entendu parler des lampadophories ? Voici ce que c'était : Pour cette solennité, des citoyens s'espaçaient, formant une sorte de chaîne, dans Athènes. Le premier allumait un flambeau à l'autel, courait le transmettre à un second, qui le transmettait à un troisième, et ainsi, de main en main. Chaque concurrent courait, sans un regard en arrière, n'ayant pour but que de préserver la flamme qu'il allait pourtant remettre aussitôt à un autre. Et alors dessaisi, arrêté, ne voyant plus qu'au loin la fuite de l'étoilement sacré, il l'escortait, du moins, par les yeux, de toute son anxiété impuissante, de tous ses vœux superflus. On a reconnu dans cette Course du Flambeau l'image même des générations de la vie ; ce n'est pas moi, ce sont mes très anciens amis Platon et le bon poète Lucrèce... Non, voyez-vous, l'humanité se bat les flancs pour se persuader, à elle-même, qu'elle n'est pas mauvaise fille. Or, elle l'est, de naissance, comme, de naissance aussi, elle est bonne mère. Relisez les commandements du mont Sinaï : pas un mot sur les devoirs envers la progéniture ! Pourquoi donc ? Parce que c'était inutile. Parce que toutes les créatures

s'étaient mises d'instinct à soigner leurs petits. Mais les devoirs envers les parents, voilà ce qui n'allait pas de soi-même ! « Honore tes père et mère, afin de vivre longuement sur la terre. » Il n'y a pas que l'injonction, il y a, pour allécher, la promesse d'une prime à réaliser, dès ce bas monde... Croyez-moi, la reconnaissance filiale n'est pas spontanée ; elle est un effort de civilisation, un fragile essai de vertu ! »

Telle est la thèse mélancolique que Maravon, lui-même un père qui s'est sacrifié, expose, avec une silencieuse résignation à la loi de nature, à Sabine Revel, une mère qui doit se sacrifier.

M<sup>me</sup> Revel est la fille unique de M<sup>me</sup> Fontenais, et elle n'a elle-même qu'une fille, Marie-Jeanne. Trois générations de femmes : deux mères veuves et une jeune fille qui vient d'éclorre. Marie-Jeanne a dix-sept ans, sa mère a trente et quelques années. Cette belle femme est passionnément aimée par l'Américain Stangy, et elle l'aime à son tour. Ce Stangy est l'Américain typique des scènes parisiennes, peut-être la plus drôle des créatures fabuleuses du théâtre français : milliardaire, laconique en paroles, automatique de gestes, impérieux dans les sentiments, brutal de volonté, énergique dans ses résolutions. Il offre à Sabine Revel sa main et lui demande de se décider à l'instant, faute de quoi il retournera aussitôt en Amérique, et elle ne le reverra plus. Sabine lui sauterait volontiers au cou, mais cela lui est interdit. Aussi longtemps, du moins, que sa Marie-Jeanne n'est pas mariée. Que la mère de celle-ci, en effet, contracte une nouvelle union d'où peuvent naître des enfants, les espérances de Marie-Jeanne, actuellement l'unique héritière de sa grand-mère, s'amoindriront, et elle devra devenir plus modeste dans ses prétentions à un bon parti. Si Stangy voulait au moins attendre encore deux ans, un an ! Mais non. Pas une minute. Tout de suite, ou jamais ! « Je ne puis pas ! », gémit Sabine. L'Américain s'en va impi-toyablement. A peine a-t-il disparu, que Marie-Jeanne paraît,

et avise sa malheureuse mère qu'elle aime le jeune Didier Maravon, le fils du professeur en retraite, et veut l'épouser. Sa mère lui remontre sa trop grande jeunesse. Didier, de plus, n'a pas encore de position. Marie-Jeanne ne cède pas pour cela, et arrache leur consentement à sa mère et à sa grand-mère, appelée à son secours par sa fille. Elle sera heureuse. Quant à la douleur poignante qui déchire le cœur de sa mère, elle n'en soupçonne rien.

Avec l'argent de son père, qui lui abandonne toute sa fortune, Didier fonde une usine. Pendant un temps l'affaire va à merveille, puis elle se gâte. Le jeune homme est à la veille de la faillite. Lui et Marie-Jeanne supplient la grand-mère de leur venir en aide. Elle reste inébranlable. Le mari défunt de Sabine, une espèce de Didier aussi, a mangé à ses beaux-parents six cent mille francs. Alors M<sup>me</sup> Fontenais a dû, au lit de mort de son propre époux, le créateur de la fortune familiale, jurer à celui-ci de ne jamais partager avec sa fille, et plus tard avec sa petite-fille, que les intérêts de son capital, sans toucher sous aucun prétexte à celui-ci. Elle veut tenir son serment.

De même que Didier a réduit sans hésitation son père à la mendicité, Sabine est également toute prête à agir de la même façon à l'égard de sa vieille mère. Elle prend le parti de sa fille et assiège M<sup>me</sup> Fontenais, atteinte d'une maladie de cœur, au risque de la tuer à force d'émotions. Mais son amour pour sa fille et sa petite-fille rend forte la vieille dame souffreteuse. Elle veut, en dépit de tout, sauver pour elles les débris de sa fortune.

Alors Marie-Jeanne, dans son égoïsme inconscient, trouve un expédient cruel. Elle a appris par des amis l'histoire avec Stangy. Elle exige de sa mère qu'elle lui écrive, qu'elle l'épouse, qu'elle devienne immensément riche ; alors elle et son Didier seraient sauvés. Sabine fait à sa fille aussi ce sacrifice. Elle écrit à Stangy, quoique celui-ci lui ait déclaré qu'il

n'ouvrirait jamais une lettre d'elle, si elle le laissait partir sans l'entendre. Par bonheur, il ne tient pas parole. Il lit sa lettre. Trop tard. Il est marié depuis un an. Mais il lui offre, à elle ou à Didier, tout l'argent nécessaire à celui-ci. Ainsi Sabine doit subir l'humiliation suprême, accepter une sorte d'aumône de la main de l'homme qu'elle a sacrifié à son amour maternel.

Le dénouement se produit à Maloja, dans l'Engadine. Le médecin a prescrit cette station alpestre à Marie-Jeanne, dont la santé, dans ces luttes, a gravement souffert. Mais il a en même temps recommandé que M<sup>me</sup> Fontenais ne s'y rende pas, le climat des montagnes pouvant être mortel pour sa maladie de cœur. Marie-Jeanne se dispose au voyage, mais veut que sa mère l'accompagne. Sabine informe sa mère qu'elle doit aller avec sa fille à Maloja, tandis que M<sup>me</sup> Fontenais doit rester à Paris. Celle-ci proteste : « Puisque je tiens les cordons de la bourse, je décide qu'on ne me laissera pas seule... Si tu pars, je partirai. Si je demeure ici, tu ne t'en iras pas ! »

D'un côté la santé compromise de la fille, de l'autre la vie menacée de la mère. « Eh bien ? », lui demande celle-ci, « où en es-tu entre ta mère et ta fille ? Suis je du voyage ? » Sabine n'hésite plus. « Oui ». Marie-Jeanne trouve là-bas la santé et l'aide de l'Américain, mais M<sup>me</sup> Fontenais meurt d'un arrêt subit du cœur. Il ne reste plus à Sabine qu'à gémir : « Morte !... Elle est morte !... Pour ma fille, j'ai tué ma mère ! »

Cette pièce est une œuvre froidement combinée par la raison. En lignes parallèles géométriquement tracées se déroule l'antinomie entre les mères et les pères offrant et faisant tous les sacrifices, et les fils et les filles qui les exigent et les acceptent tous. La vie nous montre constamment ce spectacle du désintéressement des parents et de l'égoïsme des enfants, et il ne nous choque pas. Il nous apparaît comme une loi naturelle à laquelle nous nous sommes adaptés de même qu'à la loi

encore plus cruelle de la mort. Dans la pièce de M. Hervieu, au contraire, cette grande vérité humaine nous impressionne péniblement, parce que l'auteur a commis la faute de la transporter de la sphère de l'inconscient dans celle du conscient.

Tant que les enfants se laissent aller innocemment à leur égoïsme ingrat et brisent instinctivement, en vertu d'une impulsion naturelle, sans réflexion, le cœur de leurs parents, nous sourions tristement et murmurons : « C'est le cours des choses de ce monde ». Mais quand ils font, pour leur propre avantage, par calcul froid et avec une clairvoyante préméditation, tout le mal possible à leurs parents sans défense, alors chacune de nos fibres se révolte, et nous voudrions restaurer au profit des parents sacrifiés le droit du vieux Brutus : livrer l'enfant au bourreau.

Un écrivain qui crée non avec la tête, mais avec le cœur, évite cette lourde erreur. Je songe à la ballade de *La Glu*, de M. Jean Richepin. Il y avait un gas qui aimait une méchante fille qui ne l'aimait pas. La méchante fille lui dit : « Je veux le cœur de ta mère ». Le gas arracha le cœur de la poitrine de sa vieille mère, et courut le porter à la méchante garce. Comme il courait avec tant de hâte, il tomba. Alors le cœur arraché de la mère lui dit avec angoisse : « Ne t'es-tu pas fait mal, mon enfant ? »

Cette pièce est définitive. Dans une littérature qui a produit la ballade de *La Glu*, le sujet du dévouement de la mère et de l'ingratitude de l'enfant est épuisé. Comment M. Paul Hervieu a-t-il eu l'imprudence d'évoquer le souvenir du « gas » de M. Richepin, « Qui aimait cell' qui n' l'aimait pas, — Et lon lon laire et lon lon la » ?

Et lon lon laire — Et lon lon la... Mille voix tristes commencent à résonner doucement dans l'âme ; des larmes inondent les joues ; chaque mot de la chanson tombe comme une goutte brûlante sur le cœur qui tressaille. A côté d'elle, aucune glaciale pièce de théâtre ne saurait se soutenir.

V

MAURICE DONNAY

*Georgette Lemeunier.*

A côté de MM. Brieux et Hervieu, M. Maurice Donnay fait partie de ce que j'appellerais volontiers « la jeune garde » du théâtre français, et il en est l'un des membres les plus brillants du groupe. Il a, lui aussi, l'étrange ambition de vouloir absolument passer pour un peintre de mœurs, de mauvaises mœurs, bien entendu.

Pourquoi exhibe-t-il cette fausse enseigne et engage-t-il les amateurs à venir chez lui, puisqu'il ne débite pas la boisson qu'ils s'attendent à trouver ?

M. Maurice Donnay a des qualités qu'il vaut la peine de cultiver. Il joue adroitement, sinon de façon épatante, de l'instrument de la blague. Il parle très couramment la langue du Chat Noir, qui bientôt sera une langue aussi morte que ce fameux cabaret défunt. Il est un des inventeurs du « genre rosse », et jouit pour cela de la considération de la partie du peuple de Montmartre qui ne s'est pas encore convertie au plus récent idéalisme. Mais comment, par tous les saints ! a-t-il pu s'imaginer qu'il est capable d'écrire des comédies de mœurs et de soulever des questions de philosophie morale ?

Celui qui connaît une pièce de M. Donnay, les connaît toutes. C'est toujours le même salon parisien, peuplé des mêmes individus, occupés aux mêmes actes. Les hommes vendent leurs femmes aux plus offrants, ou les femmes s'en chargent elles-mêmes. Députés et ministres fréquen-



tent les financiers sortis des maisons centrales et qui y retourneront, s'ils ne se coupent pas la gorge dans un accès de faiblesse. Quant à la société entière, elle vole en commun tout ce qu'elle peut voler. Tous ces braves gens ont une philosophie qu'on peut condenser en ces axiomes : « L'unique but de la vie est la *bagatelle* ; mais les femmes coûtent de l'argent. Parmi tous les moyens de gagner de l'argent, le travail honnête est le plus mauvais, parce qu'il est le moins productif. Honneur, conscience, fidélité et autres balançoires sont des provincialismes ridicules qu'on ne peut plus exhiber, sans provoquer la raillerie, que dans les sous-préfectures éloignées ». Et cette philosophie est constamment proclamée par tous les personnages en autant de mots. Nous avons lu dans notre enfance l'*Histoire naturelle* de Raff, où le pourceau apparaît en disant : « Je suis le pourceau ; j'aime à me vautrer dans la fange, etc. » La littérature française a un livre analogue, mais incomparablement plus profond, dû à Toussenel, l'*Esprit des Bêtes*. M. Donnay est le Raff — pas tout à fait le Toussenel — de la scène parisienne d'aujourd'hui. Mais cette méthode n'est peut-être pas le dernier mot de l'exactitude et de la vérité.

L'une des dernières infusions de son thé des quatre fleurs de filles huppées et de voleurs en habit noir, a nom *Georgette Lemeunier*. Il n'y a pas grand'chose à raconter de l'intrigue de cette petite machine. M<sup>me</sup> Georgette Lemeunier continue, après huit ans de mariage, à être toujours passionnément amoureuse de son mari Alfred, « Ned » pour les dames. Cet heureux Ned est inventeur, et ses inventions l'ont rendu millionnaire. Sa richesse nouvelle lui monte à la tête. Il est pris de la vanité d'entrer en relations avec des gens « de la haute ». A cet homme génial — l'auteur le qualifie ainsi — apparaissent comme tels les Sourette, une coquette usagée dont le Tout-Paris, et Ned comme les autres, connaît par leur prénom et leur surnom les commanditaires, et un époux qui soulage

chaque année de cent mille francs les amants de sa femme. Les splendides toilettes, les fins déjeuners de la dame, à la table de laquelle s'asseyaient un général, un président de tribunal, un duc, homme de confiance du prétendant au trône, et d'autres soutiens de la société, ont ensorcelé Ned. Il fait la cour à cette dame, avec une timidité d'ailleurs incompréhensible, et ne devient explicite que quand un ami, qui est censé être aussi un ami vraiment dévoué de M<sup>me</sup> Georgette, le raille de ses hésitations. Pour donner plus de force à l'expression de ses désirs, il envoie à M<sup>me</sup> Sourette une superbe bague en rubis, accompagnée d'un billet qui exclut tout malentendu. Mais pour endormir les soupçons de sa femme, qui s'éveillent, il lui fait cadeau aussi d'un bijou, une bague en émeraude, un souvenir d'amour à l'occasion de l'anniversaire de leur mariage. Le joaillier confond les deux bijoux. (Un auteur ultra-moderne comme M. Donnay, qui n'a pas assez de railleries pour les « pompiers » de tous les arts, ceux de la scène compris, trouve de ces joailliers complaisants, quand il en a besoin lui-même pour ses pièces !) M<sup>me</sup> Sourette reçoit l'émeraude avec les sentimentalités matrimoniales, Georgette le rubis avec les brutalités de l'adorateur pressé. Eclairs, tonnerre, tempête, averse. Georgette fait une descente chez M<sup>me</sup> Sourette et enlève du salon plein de monde de sa rivale son volage époux, non pour le garder, toutefois, mais pour le lâcher quand ils seront dehors et le retourner chez sa mère, bien décidée à demander le divorce. Le mari supplie et gémit comme un basset surpris en train de voler une saucisse. L'ami dévoué déploie aussi toute son éloquence, et alors Georgette, toujours amoureuse, daigne user de clémence, vu surtout la circonstance atténuante que la faute était restée à l'état de projet. Georgette revient vers son Ned juste à temps pour mettre en fuite M<sup>me</sup> Sourette, qui l'avait suivi, en le voyant partir, et avait bonne envie d'arracher, à la force du poignet, sa proie à la femme légitime. M. Donnay a sans doute jugé qu'une bataille en règle entre les deux dames était

inutile au succès de la pièce, et il nous l'a épargnée. En revanche, deux des quatre actes se terminent par une invitation aussi claire que pressante à pénétrer dans la chambre conjugale, adressée par Georgette à son Ned, et que n'excuse pas suffisamment le fait que ces intimités se passent entre époux. Peut-être trouve-t-on actuellement très spirituel et très piquant, à Montmartre, de déshonorer par l'obscénité aussi les respectables rapports conjugaux. La pornographie légitime peut, après la pornographie traditionnelle illégitime, offrir le charme du changement.

Les pièces de M. Donnay ne sont jamais dépourvues du genre d'esprit en usage dans les cafés de nuit et dans les fumoirs des clubs du boulevard. D'un homme timide dans ses rapports avec les dames il est dit qu'il s'est comporté avec elles de telle façon, qu'« elles ont dû le rappeler aux inconvenances ». M<sup>me</sup> Sourette possède, d'après la remarque d'un de ses hôtes, « une réputation solide de légèreté ». Mais la meilleure plaisanterie est l'exclamation de Ned, quand il apprend que le joaillier a confondu les deux bagues : « Il peut se vanter d'avoir fait de deux pierres un coup ». Je suis persuadé que M. Donnay n'a imaginé l'histoire niaise de l'échange des deux bijoux, que pour placer ce mot. Une pièce entière servant de prétexte à une seule plaisanterie ! C'est vraiment disproportionné.

On ne lui reprocherait cependant pas sa comédie, si, dans le quatrième acte, il ne commençait tout à coup à prêcher. « Nous sommes tous moralement obtus. Nous serrons la main à des gens que nous savons être des escrocs. Nous, les femmes honnêtes, invitons nos amies à dîner avec leurs amants. Là gît le danger, etc. » C'est là une offense. M. Maurice Donnay a le droit de se dire un auteur dramatique ; nous saurions et savons à quoi nous en tenir. Mais il ne doit pas s'attendre à ce que nous le prenions pour un moraliste. Cela impliquerait en effet que nous ne sommes pas moins idiots que les personnages de ses pièces.

*Le Torrent.*

Le succès des *Tenailles* et de *La Loi de l'Homme* de M. Paul Hervieu, du *Berceau* de M. Brioux, etc., a donné à connaître que les pièces d'un anarchisme de salon contre le mariage sont actuellement en faveur manifeste. M. Maurice Donnay, en sa qualité de poète dramatique des actualités dans le genre des pièces à problème, se devait d'offrir également à sa fine clientèle la marchandise désirée, et il composa *Le Torrent*.

En voici l'affabulation.

Julien Versannes, un élégant clubman, a épousé un mannequin féminin dont l'unique but de vie est de surveiller sa taille de guêpe, ce qui lui fait repousser avec horreur et indignation la maternité. Le sens du mariage s'épuise pour elle au salon, dans la salle de danse et dans la salle à manger. La chambre à coucher, et à plus forte raison son complément, la chambre des enfants, sont exclues de son concept du mariage. Elle s'est exclusivement mariée en vue des five o'clocks, des dîners, des soirées et des bals amenant forcément des changements de toilettes et des occasions de flirter, et elle ne comprend pas que, dans une union légitime avec un homme, on puisse encore chercher et trouver quelque chose d'autre.

Julien est amèrement déçu, mais c'est par sa faute seule, comme le lui explique son ami Morins, le célèbre auteur de romans psychologiques; il devait voir, en faisant la cour à Charlotte, qu'elle était une sotte sans cœur ni cerveau, sans aucun autre mérite que celui de porter avec chic des robes sensationnelles. Il s'était promis une satisfaction de vanité, en marchant aux côtés d'un petit animal de luxe si excellemment attifé, et cette attente se réalisa tant qu'il resta à Paris et dans les villes d'eaux à la mode. Était-ce la faute de la pauvre Charlotte si Julien, ayant hérité d'un oncle une

grande propriété dans le Périgord, eut soudain l'étrange idée de quitter Paris, de se retirer dans son château, et de jouer dans la solitude champêtre au propriétaire qui fait valoir ses terres ? C'était contre les conventions. Dans ces conditions, les talents d'élégante mondaine de Charlotte avaient perdu leur valeur ; mais c'était Julien lui-même qui les leur avait fait perdre.

L'homme toutefois est toujours injuste à l'égard des pauvres femmes. Aussi Julien s'imagina-t-il qu'il avait des motifs de se plaindre de Charlotte et pouvait chercher ailleurs la satisfaction de ses besoins d'amour et de bonheur domestique. Il ne la trouve que trop vite auprès de sa charmante voisine, M<sup>me</sup> Valentine Lambert, la femme du grand fabricant de papiers, Camille Lambert. Ce couple est la contre-partie du premier. Ici la femme est le vase d'élection, l'âme profonde, le cœur tendre, tandis que l'homme est dépeint comme un modèle de philistinisme brutal, égoïste, hypocritement mensonger et pervers. Quelques années auparavant il a eu à Paris avec une jolie fille une liaison d'où est né un enfant. Il ne s'est préoccupé ni de celui-ci ni de la mère, qui, abandonnée de tous, n'a pas tardé à mourir misérablement à l'hôpital. Le romancier Morins le raconte à Lambert, qui écoute sans sourciller le récit de la fin de son ancienne maîtresse. Que lui importe le sort de cette personne ? Il s'est diverti avec elle, et cela suffit. La femme de chambre de sa femme a été séduite par l'un de ses ouvriers. En dépit des supplications de sa femme, il se refuse à représenter à ce dernier qu'il a le devoir d'épouser sa victime, et, lorsque les suites de la faute deviennent visibles pour tous, il chasse la pauvre fille de chez lui. Elle succomberait avec son enfant, si M<sup>me</sup> Lambert ne se chargeait pas d'elle, ne la plaçait pas chez une paysanne et ne la faisait pas soigner pendant ses couches. Lambert prend très mal cette bonté d'âme de sa femme. Les personnes légères ne méritent pas de pitié. Les gens honorables n'ont pas à se soucier des pécheurs.

Telles sont les gens entre qui se déroule le destin. Versannes et M<sup>me</sup> Lambert devaient nécessairement s'attirer l'un l'autre à la première rencontre. Après une courte fréquentation, il devait être clair pour eux que le sort s'était rendu coupable d'une cruelle méprise, en enchainant Versannes à une élégante poupée, et Valentine à un pharisien capitaliste.

Morins et quelques autres amis parisiens sont en villégiature chez Versannes, lorsque le drame de l'adultère, assez agréable jusque-là, se noue d'une façon tragique. M<sup>me</sup> Lambert constate par des preuves infaillibles que sa liaison avec Versannes a eu des suites. Elle l'annonce, avec une angoisse terrible, à l'homme qu'elle aime; car cela veut dire que son mari va découvrir leur secret. Depuis deux ans, en effet, cet égoïste glacial ne s'est plus approché de sa femme. Elle lui a donné deux enfants, une fille et un fils, et cela lui suffit à tous égards. Une augmentation de famille lui semble très peu désirable, et il a recours sans scrupule au moyen le plus radical pour s'assurer contre elle. L'état de sa femme accuse donc irréfragablement celle-ci.

Comment conjurer la catastrophe? Versannes s'ouvre à son ami Morins et lui demande conseil. Chez Dumas fils, le confesseur universel et le directeur de conscience était toujours le médecin de la famille. Chez la jeune garde, c'est un psychologue. Morins soumet son ami à un examen en règle de ses sentiments pour Valentine, et comme il arrive à conclure qu'il s'agit d'amour véritable, il le conseille ainsi: « Ne crains pas le scandale. Laisse jaser les gens, et va-t-en avec ta bien-aimée. Vis de ta vie, pour ton bien et le sien, pas pour faire plaisir au monde. Rends-toi libre intérieurement. Rejette les entraves de l'hypocrite respectabilité mondaine ».

Versannes se laisse aisément convaincre, car les conseils de Morins répondent à ses vœux les plus chers. Il propose en conséquence à Valentine la fuite. Mais alors, devant elle, se dresse le grand obstacle: les enfants! Elle ne peut se

séparer d'eux, et certainement son mari ne les lui laissera pas volontairement. En cas de divorce, les tribunaux les remettront infailliblement au père. Versannes la presse avec une ardente passion : l'amour maternel la défend contre l'assaut. Dans sa détresse elle se confie aussi au curé, qui est à la fois l'ami de la maison et le précepteur des deux enfants. L'abbé Moquin se trouve en face de la tâche pénible et compliquée consistant à donner satisfaction à la fois à la loi morale, dont il est le défenseur et le prédicateur officiel, à la charité chrétienne et à la sagesse mondaine. Il ordonne à sa pénitente de rompre avant tout avec son amant; il ne faut plus qu'elle le revoie jamais. Voilà pour la loi morale. Ce qui est fait est fait, et doit être pardonné; car elle a beaucoup souffert, c'est-à-dire expié, et son mari, par son manque d'affection pour elle, s'est rendu coupable à son égard d'une faute grave qui atténue proportionnellement celle-ci. Voilà pour la charité chrétienne. Quant à la sagesse mondaine, le prêtre conseille à Valentine de se rapprocher de son mari, de triompher de la réserve de celui-ci, chose qui, avec un peu de bonne volonté, ne doit pas être difficile à une jeune et jolie femme, et, par ce moyen, de dépouiller de son caractère surprenant, aux yeux de l'époux, l'événement de famille qui doit se produire dans quelques mois.

La seule pensée de cette ruse d'alcôve remplit Valentine d'un dégoût indicible. Elle se résout à renoncer à son amant, mais non à en faire accroire à son mari, et aime mieux tout avouer à celui-ci. Elle débute, comme c'est maintenant l'usage dans cette situation, par une philippique contre le mariage qui remonte d'Ibsen, à travers Dumas fils et George Sand, à Jean-Jacques Rousseau; elle se plaint d'avoir été accouplée par ses parents, alors qu'elle était une enfant sans expérience, au premier prétendant venu, le « bon parti », qu'il ne l'a jamais comprise, jamais encouragée, n'a jamais apaisé sa soif d'un idéal; elle confesse ensuite que son besoin d'amour l'a conduite

dans les bras de Versannes, et elle supplie son mari de lui pardonner, de la tolérer à l'avenir dans sa maison, sa femme seulement devant le monde, pour lui une étrangère, mais cependant la mère de ses enfants, qui ne peuvent se passer d'elle et dont elle ne veut pas se passer. Ici c'est la femme coupable qui propose à son mari la solution que, dans mon *Droit d'aimer*, l'époux offensé, et offensé sans qu'il y ait de sa faute, offre d'une façon plus vraie, plus plausible et plus morale, je crois, à la pécheresse repentante.

Lambert reste inexorable, conformément à son caractère. Il chasse sa femme. Elle prend congé, en sa présence, de leurs enfants, et s'en va. Quelques instants plus tard, des cris retentissent dans la maison. Le contre-maitre de la papeterie vient annoncer en grand émoi que M<sup>me</sup> Lambert s'est précipitée dans le torrent, qu'elle a été saisie dans l'engrenage des roues de l'usine et a succombé à une mort horrible. Et pour qu'aucune jouissance ne nous soit refusée, les ouvriers de l'usine traînent le cadavre broyé sur la scène, où le psychologue Morins et le bon curé se chapitrent encore rapidement l'un l'autre, avant que le rideau ait le bon sens de tomber, au sujet des conseils qu'ils ont donnés aux deux amants. Remarquons que nous n'avons plus entendu souffler mot de Versannes, depuis que, au troisième acte, il était convenu de fuir avec la pauvre Valentine.

J'ai rangé *Le Torrent* parmi les pièces à problème. Il me faut expliquer comment je l'entends. Le problème, le voici : lorsqu'un écrivain plaisant du Chat Noir et de *La Vie parisienne* a lu la *Maison de Poupée*, *Les Soutiens de la Société* et le *Rosmersholm* d'Ibsen, et veut produire quelque chose d'analogue, parce qu'il a entendu dire dans tous les salons esthétiques que c'est ce qu'il y a de mieux porté pour le moment, comment s'y prend-il et qu'en sort-il ?

*Le Torrent* donne la réponse. Le plaisantin parisien a pu faire passer dans sa pièce les déclamations de Nora contre le